

Siete formas de pensar a las/los espectadores teatrales

DUBATTI, Jorge / Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires – Academia Argentina de Letras - jadubatti@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: Teatro Comparado - Historia Comparada – Estudios de Expectación Teatral*

› **Resumen**

Proponemos en este artículo siete aproximaciones teórico-metodológicas a las/los espectadores de teatro, herramientas operativas para elaborar una historia del / de los públicos en la Argentina y en la escena mundial. Distinguimos: 1) espectador real (comportamientos particulares de individuos o grupos de espectadores en su complejidad concreta); 2) espectador histórico (características que transversalizan a la población de espectadoras/es en el período); 3) espectador implícito (espectador-modelo que se desprende del análisis de las poéticas de una selección de espectáculos); 4) espectador explícito (construcción verbal sobre los espectadores que realizan los artistas); 5) espectador representado (construcciones poéticas del espectador en obras teatrales, literarias, pictóricas, etc. del período); 6) espectador abstracto (construcciones teóricas del espectador, nacionales e internacionales); 7) espectador voluntario (testimonios de autopercepción de las/los espectadores respecto de su relación con los acontecimientos teatrales).

› **Presentación**

Partiendo del Teatro Comparado (estudio de los fenómenos teatrales en su dimensión territorial), de la Poética Comparada (estudio de las poéticas teatrales en mapas complejos de territorialidad) y de la Historia Comparada (estudio de la historia teatral a partir de su relación con fenómenos territoriales), propondremos siete conceptos de espectador para el desarrollo de nuestras investigaciones.¹

¹ Proyecto Filo: CyT FC22-089 “Historia Comparada de las/los espectadores teatrales en Buenos Aires (1901-1914)”, que dirigimos en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, período 2022-2024, radicado en el Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”.

1. Espectador real

Es la persona real, concreta, que asiste en presencia física al acontecimiento teatral. Es, por excelencia, en términos de expectación, el “individuo” del que habla la Filosofía Analítica (Strawson 1989), con sus particularidades en el sistema complejo de sus variables y combinatorias en permanente metamorfosis. No hay un espectador real igual a otro, más allá de que podamos definir regularidades. Es un espectador único en cada caso, con su historia, su subjetividad, su ideología, su deseo, su profesión, su inscripción social y su proyecto, su memoria, su sexo y género, su edad, sus gustos, conocimientos y experiencias diversos sobre la existencia y el teatro, sus emociones y sus circunstancias cambiantes. Pura complejidad en cada caso única. La categoría de espectador “real” implica verticalizar esa dimensión de “único”, leerla sistemáticamente. Si en una sala hay 100 espectadores, estamos ante 100 espectadores reales. Según nuestra experiencia de veintidós años en la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, el espectador real es impredecible e imprevisible en múltiples aristas, insondable, contradictorio, siempre en desvío o francamente desenmarcado de la convención esperada, ya sea en aspectos generales o singulares. Justamente es con este/estos espectadores reales, concretos, particulares, que trabajamos en los grupos particulares y las escuelas. Siempre nos sorprenden (favorable o también negativamente), tanto por sus observaciones como por sus comportamientos y reacciones. El espectador real es alguien de quien sólo podemos tener aproximaciones parciales, fragmentarias, siempre relativas y provisorias, de quien nunca sabremos del todo qué hace con los espectáculos, porque ni siquiera él mismo lo sabe del todo. La experiencia del espectador real excede la comunicación y se ahonda en la inefabilidad, en el “despalabrarse” de la intensidad existencial, de allí la dificultad de acceder a su mundo a través del lenguaje. Podemos agrupar a estos espectadores individuos en conjuntos (por ejemplo, el conjunto o grupo de espectadores que asisten a la EEBA o a una función, etc.), pero no podemos unificarlos porque lo que los caracteriza es su individualidad contrastante. El concepto de espectador real se correlaciona con el de micropoética en Poética Comparada: se trata de percibir en su diferencia “el detalle del detalle del detalle” de este espectador, la heterogeneidad de sus cruces y mezclas, sus combinatorias complejas. Las encuestas sociosemióticas, los estudios de mercado, el conocimiento que da la experiencia en el campo teatral durante años, no alcanzan para develar el misterio del funcionamiento del público real en tanto suma de espectadores reales.

2. Espectador histórico

Es el espectador considerado en determinadas encrucijadas histórico-culturales-geográficas, es decir, territoriales, en el devenir de los siglos. El espectador en su época histórica. Le corresponde, en Poética Comparada, el plano de la macropoética (o poética de conjuntos de individuos). Sostenemos que no podemos pensar de la misma manera a los espectadores del siglo V a.C. en Grecia, de la Edad Media, de la

Modernidad, de la Posmodernidad, etc. Se ponen en juego variables históricas en coordenadas culturales, políticas, sociales, poéticas, estéticas, geográficas, etc. El espectador está inseparablemente asociado a los desarrollos y concepciones del campo teatral de su tiempo. En una mutua incidencia histórica, el espectador moldea el campo teatral y el campo teatral lo moldea. A partir de una Historia Comparada, podemos observar diferencias históricas y, al mismo tiempo, regularidades transhistóricas. Sería impertinente, por ejemplo, pensar el espectador isabelino o el español del Siglo de Oro (López Santos 2014; Neumeister 1978) con la categoría histórica de espectador “crítico” o “disidente”, emergente en los procesos teatrales modernos a partir del siglo XVIII (Dubatti 2018). Analizamos las características y comportamientos del espectador en un corte sincrónico, y luego las proyectamos en el eje diacrónico para observar continuidades y transformaciones. Al respecto toda información recogida en documentos y fuentes puede adquirir un valor histórico: las observaciones de Platón en *Leyes* 700c-d y 701a (siglo IV a.C.) sobre la “teatrocracia”, las afirmaciones de Lope de Vega sobre los reclamos del público en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (escrita en 1609) o las actitudes de los espectadores en los cuadros de Giovanni Pannini (siglo XVIII) sobre funciones teatrales. Un ejemplo notable de espectador histórico podría hallarse en el eje de la experiencia pre-pandemia, pandemia, post-pandemia en 2020-2022.

3. *Espectador implícito o espectador-modelo*

Es el espectador inmanente que diseña cada poética teatral. Se trata de una adaptación a los estudios escénicos del concepto de lector implícito de Wolfgang Iser (*Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, 1972) y de lector-modelo de Umberto Eco (*Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, 1979). Cada texto dramático y/o espectacular, cada poética de actuación, de vestuario, etc., diseñan su espectador “ideal” a partir del diseño inmanente de competencias, que desde ya no necesariamente encontrarán su correlato en los espectadores reales o históricos. Podemos preguntarle a un texto escénico por sus características poéticas desde los diferentes ángulos de análisis de las metodologías (ángulos de la historia, sensorial, referencial, lingüístico, semántico; ángulos de la palabra, el movimiento, el espacio, el vestuario, los accesorios, etc.) y observar qué modelo de espectador reclaman complementariamente. Por ejemplo, en el caso del drama moderno (drama de tesis realista, como *Una casa de muñecas* de Henrik Ibsen), podemos pensar en un espectador que acepta como pacto fundante la ilusión de contigüidad entre mundo social y mundo poético; que puede decodificar la tesis e incorporarla como guía existencial a su vida cotidiana; que construye sentido a partir de las isotopías y la redundancia pedagógica y no reivindica para sí los fueros de la semiosis ilimitada; que colabora con los procedimientos constructivos de la historia (ilusionismo, elipsis en los entreactos, personaje-delegado, cronotopo realista para la escena y la extraescena, detalle superfluo, prioridad de la función icónica de los signos, etc.); que rechaza la escritura en verso, la auto-referencia procedimental, los monólogos y soliloquios no verosimilizados por la situación

realista, el contraste con los códigos socioculturales de lo normal y lo posible, etc. (Dubatti 2009). En Poética Comparada, el concepto de espectador implícito es aplicable a las cuatro configuraciones territoriales: micropoética, macropoética, poética abstracta, poética incluida o *in nuce*. En caso de que el espectador implícito se transforme en una poética abstracta, puede superponerse con el concepto de espectador abstracto (que encararemos abajo). Se trata de una herramienta útil para comprender reacciones históricas del público y cambios poéticos de los que aún no se ha construido convención (no están en el horizonte de expectativas del espectador, en términos de Jauss 1976, 1987), así como estrategias de formación de público.

4. *Espectador explícito*

Se trata del espectador concretizado verbalmente por el/los artistas y otros hacedores de la praxis teatral (productores, gestores, críticos, políticos culturales, educadores, etc., incluso los propios espectadores), generalmente para organizar sus prácticas o como consecuencia de éstas. Esos diseños de espectadores explícitos responden a diferentes concepciones teatrales, como parte de las poéticas con que trabajan los artistas. Espectadores explícitos concretados por los artistas no necesitan coincidir necesariamente con los espectadores reales que asisten a los espectáculos, ni siquiera con los espectadores implícitos que diseñan en forma inmanente las obras. Pueden ser sustentados o no sustentados por la praxis teatral. Un ejemplo: las referencias a espectadores o al acontecimiento de expectación en *El teatro y su doble* (1938) de Antonin Artaud.

5. *Espectador representado o espectador-enunciado de la poíesis*

Es el espectador figurado internamente en el plano de lo representado o enunciado por la poíesis metateatralmente, ya sea porque se incluye al espectador como personaje, hay situaciones de expectación, se reflexiona sobre el espectador, etc. Espectador-enunciado en la poíesis teatral. Pero no solo hablemos en este caso de piezas teatrales en sí, sino también de la representación de los espectadores en murales, cerámicas, cuadros, literatura, ópera, obras artísticas en general. Este magnífico corpus de representaciones aún no ha sido sistematizado. Tenemos ejemplos notables: los comportamientos de Claudio como espectador de La ratonera en Hamlet; el personaje-sublime como espectador presente *in absentia* en *Interior* de Maurice Maeterlinck; el personaje Espectador en la pieza *El espectador o la cuarta realidad* (1928) del argentino Vicente Martínez Cuitiño, relevante modernizador. Mencionemos entre las representaciones del espectador en la literatura argentina dos cuentos notables: “La busca de Averroes” de Jorge Luis Borges (incluido en *El aleph*) e “Instrucciones para John Howell” de Julio Cortázar (*Todos los fuegos el fuego*). El espectador representado por el enunciado no necesariamente coincide con el espectador implícito o el explícito, por eso es necesario distinguir las tres categorías, que permiten leer manifestaciones diferentes.

6. *Espectador abstracto*

Es el modelo teórico o conjunto de teorías diseñados por los teatrólogos para las construcciones filosóficas, estéticas y científicas (por ejemplo, el espectador de la tragedia según Aristóteles, el espectador de la vanguardia histórica según Peter Bürger, el espectador emancipado según Jacques Rancière, etc.). En tanto teorías, son consistentes más allá de los casos. En términos de Poética Comparada, este concepto corresponde a las archipoéticas o poéticas abstractas. Ya no se está pensando en el espectador implícito de un texto en particular (micropoética) o de un conjunto de textos (macropoética), sino en un modelo que, si bien puede haberse originado en el análisis de los textos particulares y el armado de grupos de textos, se autonomiza de ellos y propone una formulación abstracta, consistente en sí misma, coherente en su lógica interna, autosuficiente, rigurosa, fundamentada, dotada de previsibilidad. Por eso sostenemos que puede superponerse con la formulación más abstracta del espectador implícito. Un caso notable es el libro de Catherine Bouko sobre el espectador posdramático (2010).

7. *Espectador voluntario o intencional*

Es la actitud y el discurso que produce el espectador, para sí mismo o en el diálogo con otros, cuando se pregunta cómo, desde el ángulo de afecciones del mismo espectador real, lo convoca, increpa y reclama un espectáculo, un artista, una teoría o una representación. Es el espectador real pero proyectado en diálogo, en tensión con el espectador implícito, explícito, histórico, representado o abstracto, que se pregunta: ¿qué me está pidiendo este espectáculo que haga con él, cómo me interpela para que me relacione con él?, ¿qué me está proponiendo el artista a través de su explicitación?, ¿cómo me desafía mi época o cómo podría sincronizarme con las nuevas tendencias?, ¿cómo me increpa una teoría, o por qué me deja indiferente? Para la formulación de esta categoría retomamos las reflexiones de Darío Villanueva sobre realismo “voluntario” o “intencional”: la violencia o presión que implica someter los mundos poéticos a la lógica del régimen de la empiria y de la exposición de una tesis, muchas veces no garantiza que los textos no se desdelimiten del principio organizador del efecto de real y, en esos casos, es el lector o el espectador del drama el encargado de mantener viva, a puro pacto de recepción, la dinámica de la convención. Escribe Villanueva: “Nos acercamos así a la comprensión del realismo no desde el autor o desde el texto aislado, sino primordialmente desde el lector, con todos los avales necesarios de la fenomenología, que no concibe una obra de arte [teatral] en plenitud ontológica si no es actualizada, y de una pragmática que no considera las significaciones solo en relación al mero enunciado, sino desde la dialéctica entre la enunciación, la recepción y un referente. Un realismo en acto, donde la actividad del destinatario es decisiva y representa una de las manifestaciones más conspicuas del 'principio de cooperación formulado por H. P. Grice' (2004: 114). Este espectador increpado o en estado de diálogo y apertura al otro/lo otro teatral, en ejercicio verticalizado de una ética de la alteridad

(Lévinas), es el que tratamos de infundir en las escuelas de espectadores y en nuestras propias prácticas expectatoriales/críticas.

Creemos que estas siete distinciones conceptuales se transforman en herramientas teórico-metodológicas valiosas para realizar una Historia Comparada (es decir, territorial) del teatro.

Bibliografía

- Aristóteles (2004). *Poética*. Traducción, notas e introducción de Eduardo Sinnott. Buenos Aires: Colihue Clásica.
- Artaud, Antonin (1996) [1938]. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- Borges, Jorge Luis (2007) [1949]. "La busca de Averroes". En *Obras completas I 1923-1949*. Buenos Aires: Emecé. 700-707. Corresponde al libro *El Aleph*.
- Bouko, Catherine (2010). *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*. Bruxelles: Peter Lang.
- Brioso Sánchez, Máximo (2003). "El público del teatro griego antiguo". *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, n. 19. 9-55.
- Bürger, Peter (1997). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Cortázar, Julio (2012) [1966]. "Instrucciones para John Howell". En Luigi Pirandello y Julio Cortázar. *Seis personajes en busca de autor / Instrucciones para John Howell*. San Isidro, Provincia de Buenos Aires: Cántaro. 127-144.
- Dubatti, Jorge (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue Universidad.
- (2018). "Teatralidad, teatro, transteatralización: redefiniendo las acciones de actuación y expectación". *La Escalera*. Anuario de la Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Tandil, n. 28. 11-34. Disponible en: <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/laescalera>
- Eco, Umberto (1979). *Lector in fabula*. Milano: Bompiani.
- Iser, Wolfgang (1972). *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Jauss, Hans Robert (1976). *La literatura como provocación*. Barcelona: Península.
- (1987). "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura". En Mayoral, José Antonio (comp.). *Estética de la recepción*. Madrid: Arco/Libros. 59-85
- Lévinas, Emmanuel (2014). *Alteridad y trascendencia*. Madrid: Arena Libros.
- López Santos, Antonio (2014). "Rasgos y perfiles del público de Shakespeare". *Las Puertas del Drama*, n. 44. s/p. Disponible en: <http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-44/rasgos-y-perfiles-del-publico-deshakespeare/>
- Neumeister, Sebastian (1978). "Las clases de público en el teatro del Siglo de Oro y la interpretación de la comedia". *Ibero-Romania*, Neue Folge, n. 7. 106-119.
- Platón (2006) [c. 360 a.C.]. *Diálogos VIII. Leyes*. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.
- Rancière, Jacques (2013). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Strawson, Peter Frederick (1989). *Individuos*. Madrid: Taurus.
- Vega, Lope de (2003) [1609]. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Ed. Juan Manuel Rozas. Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes.
- Villanueva, Darío (2004). "Capítulo IV". En *Teorías del realismo literario*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva. 129- 162.