

La condición del espectador teatral a partir del giro performativo

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 –giro performativo- relación teatral- coautor- acontecimiento*

» **Resumen**

El estatuto del espectador ha sido concebido desde numerosas perspectivas. La distinción entre la categoría de lector modelo y la de lector empírico instaurada por Eco (1981) admite ser transpolada a la de espectador modelo para distinguirlo así del real. Jacques Rancière (2011), por su parte, ha introducido la noción de espectador emancipado, cuestionando las concepciones de Brecht y Artaud, para quienes necesariamente había que transformar la pasividad propia de la condición de espectador en actividad. Y ellos se postularon como los agentes capaces de efectuar esa transformación. Asimismo, en relación con los fenómenos escénicos contemporáneos, el espectador ha sido ponderado en términos de coproductor o cocreador del espectáculo teatral (De Marinis, 2005).

En ese sentido, el giro performativo dado por las artes occidentales en los años sesenta condujo a la creación de un nuevo género artístico –el arte de acción o performance-. El presente trabajo se propone relevar las consecuencias que tuvo esa operatoria en la redefinición del teatro, atendiendo a la especificidad de la relación entre actores y espectadores. El estatuto de los últimos cobró a partir de ese momento un grado de relevancia superlativo en la sustanciación del hecho teatral que constituirá el objeto de esta comunicación.

» **Presentación**

El estatuto del espectador ha sido concebido desde numerosas perspectivas. La distinción entre la categoría de lector modelo y la de lector empírico instaurada por Umberto Eco (1981), admite ser transpolada a la de espectador modelo para distinguirlo así del real. Si el primero es una idealidad, en tanto se postula como quien logrará moverse interpretativamente de la manera como los hacedores del espectáculo lo hicieron generativamente, el otro es un ser concreto cuyas competencias no siempre coinciden con las previstas por el espectáculo.

Jacques Rancière, por su parte, ha introducido la noción de espectador emancipado (2011) cuestionando las concepciones de Brecht y Artaud para quienes, necesariamente, se trataba de transformar la pasividad propia de la condición de espectador en actividad. Ambos reformadores se postularon como los agentes capaces de guiar la conversión. Para Rancière, ese estatuto devaluado de la figura de espectador proviene del malentendido que supone asociar erróneamente mirada con inacción o escucha con pasividad. De allí que la emancipación comience cuando esos pares asociativos empiezan a resquebrajarse. Observación, selección, comparación, interpretación, traducción personal de lo visto, oído y experimentado son las operaciones propias de la expectación. Nada hay que hacer con el espectador para desplazarlo de ese supuesto lugar improductivo porque serlo es una potencialidad en sí misma.

La emancipación borra las fronteras entre actuantes y espectadores al instituir un tercer elemento que no es de dominio ni de uno ni de otros, sino que se genera en el entre dos.

Una de las posibilidades de esa relación teatral es la que entiende al espectador en términos de coproductor del espectáculo teatral (De Marinis, 2005). En línea con Rancière, esa cocreación no supondría una actuación material del espectador, sino que designa las actividades propias del acto receptivo: percepción, interpretación y apreciación estética.

Sin embargo, la noción de coautoría para describir la relación teatral puede implicar que el accionar del espectador no sea exclusivamente mental o emocional, sino que se traduzca físicamente.

En ese sentido, el giro performativo dado por las artes occidentales en los años sesenta condujo a la creación de un nuevo género artístico – la performance o arte de acción-. Nos proponemos relevar las consecuencias que tuvo esa operatoria en la redefinición del teatro, atendiendo a la especificidad de la relación entre actuantes y espectadores. El estatuto de los últimos cobró a partir de ese momento un grado de relevancia superlativo en la sustanciación del hecho teatral que reclama ser revisado desde los estudios académicos.

› ***Espectador y realización escénica***

Como sostiene Erika Fischer Lichte (2011), lo que la irrupción del giro performativo produjo fue la tendencia a “la creación no tanto de obras de arte cuanto de acontecimientos, que se empezaron a realizar con llamativa frecuencia en forma de realización escénica” (p. 37). De las observaciones de la teórica alemana se desprende que en las artes visuales, el carácter de realización escénica comenzó a sustanciarse tan pronto como se invitó al espectador a recorrer el espacio de la galería y a interactuar con los objetos allí expuestos, mientras era observado por los otros asistentes. Se trataba de definir en conjunto las relaciones entre los participantes. Artistas del accionismo vienés como Hermann Nitsch han hecho que los espectadores se involucraran físicamente en la propuesta, convirtiéndose ellos mismos en actores. En la

acción de desollar públicamente a un cordero, se los invitó a que, rociados con sangre y excrementos, saltaran sobre esos fluidos, comieran la carne del animal y bebieran vino.

En el terreno de las artes musicales, la impronta performativa surgió de la mano de John Cage, a principios de los años cincuenta. Ya es un hito la acción de 1952 llevada a cabo en el *Black Mountain College* por David Tudor cuando se sentó al piano para ejecutar 4' 33" de silencio, porque el verdadero acontecimiento radicaba en que fueran escuchados los sonidos producidos por el público, ya no por el instrumento.

En las letras, el impulso performativo se manifestó a través de la realización de lecturas públicas de textos literarios donde lo definitivo era –antes que la significación de la obra abordada- el hecho mismo de la lectura, oficiada algunas veces por sus autorxs, otras por el público. En el ámbito local, Emilio García Wehbi y Luis Cano, leyeron *Moby Dick*, la novela canónica del siglo XIX, como realización escénica. La acción comenzó en Espacio Callejón, un sábado por la noche de diciembre de 2003 y culminó al día siguiente. Los asistentes permanecieron en la sala, algunos partieron, otros se quedaron dormidos.

Al cumplirse 150 años de la publicación de *El gaucho Martín Fierro*, el Museo Histórico Nacional fue sede de una maratón de lectura. Durante la jornada del 29 de octubre de 2022 se leyó el poema en su Ida y Vuelta con la participación de más de un centenar de invitados, entre ellos académicos de la literatura, la historia, la historia del arte, referentes del cine, el teatro y la música. El público visitante podía sumarse a esa actividad colectiva, accediendo al micrófono abierto para interpretar los cantos que conforman las dos partes de la obra de Hernández.

En tanto manifestación de literatura concebida como realización escénica, la atención de la audiencia terminó por concentrarse en la materialidad de la presencia de los lectores, en sus voces, entonaciones y ademanes, antes que en el desciframiento del texto.

› **Espectador teatral**

En lo que respecta a las artes escénicas - el objeto de nuestro trabajo- nos detendremos en un espectáculo considerado crucial, en tanto teóricos como Fischer Lichte o Serge Danan han coincidido en designarlo como un punto de inflexión para abordar al teatro en términos de realización escénica, esto es, donde la materialidad del acontecimiento ha primado por sobre su signicidad. Pero sobre todo, reparamos en él porque constituyó un suceso a partir del cual el estatuto del espectador pasó a tener un rango equiparable al de los propios actores.

Nos referimos a *Insultos al público* de Peter Handke, cuyo estreno tuvo lugar en Frankfurt, en 1966, bajo la dirección de Claude Peymann.

La obra se asienta sobre dos pilares: por un lado, en el rechazo a los componentes tradicionales fundantes del teatro y por otro, en el reposicionamiento que se le asignará a la condición de espectador, figura que irá adquiriendo, a medida que la pieza se desarrolle, un estatuto diferencial, tanto o más relevante que el de los propios actores.

Para llevar a cabo esta doble empresa, se comenzó por defraudar las expectativas del público. En efecto, si tradicionalmente se asiste al teatro para ver un espectáculo en el cual se desarrolla un suceso, algo ocurre, la acción progresa hasta concluir; la obra de Handke iba a plantearse en una dirección diametralmente opuesta.

Los actores se encargaron de anunciarlo ¹:

Lo que esta noche les vamos a mostrar no es un espectáculo.
A decir verdad se arriesgan a no saciar su apetito.
Lo que van ustedes a ver no es una obra de teatro.
Esta noche no se representa una comedia.
Se les va a mostrar un espectáculo en el que no hay nada que ver.
(Handke, 2017)

En lugar de representar una historia ficcional, exterior a la obra, referencial, lo que se puso a jugar fue la relación que entablan actores y espectadores en la instancia duracional del espectáculo, por entender que ese vínculo forma parte de la especificidad del hecho teatral: “El tema de esta obra son ustedes. Ustedes son el centro de interés. Aquí no se trata de un tema, aquí se trata de ustedes”.

El ademán que se destaca radica en la instauración de la igualdad entre los intervinientes, de manera análoga a como Rancière lo planteó, más tarde, para pensar el vínculo entre el maestro ignorante y su discípulo. El gesto emancipatorio consiste en ignorar la desigualdad que ha existido tradicionalmente entre actantes y público.

Ustedes no asisten a una obra de teatro. Ustedes no son meros receptores. Ustedes están en el centro mismo de la acción. [...]. Ustedes son los actores. Ustedes son nuestros antagonistas. Se apunta hacia ustedes. [...]. Porque ustedes y nosotros formamos una sola y misma unidad durante toda la extensión de la obra. En vez de decir «ustedes», podríamos igualmente decir «nosotros. He aquí la unidad de acción.

Como sostiene Danan, *Insultos al público* es un gesto de anti-teatro, en el cual se ven rechazados los principios constructivos fundantes del teatro dramático. Los revisamos:

La fábula: “Ustedes esperan seguramente una bella historia. Ustedes no esperan seguramente una bella historia”.

La ilusión: “Esta noche nosotros no actuamos. Nosotros no salimos de un personaje para dirigirnos a ustedes. No necesitamos recurrir a la ilusión para intentar desilusionarles. No les mostramos nada”.

¹ No se ha consignado el número de página de las citas textuales ya que las mismas se extrajeron del sitio *Ovejas muertas*. Disponible en: <https://ovejasmuertas.wordpress.com/2017/09/01/insultos-al-publico-por-peter-handke/>

La identificación: “Ustedes no pueden reconocerse en nosotros. Nosotros no actuamos una situación. Ustedes no tienen que sentirse involucrados. Esto no es un espejo que gentilmente les ofrecemos”.

La mimesis: “Estas tablas, no representan el mundo. Forman parte del mundo. Estas tablas están aquí solamente para sostenernos. Nuestro teatro no es una imagen del mundo”.

Las tres unidades:

Unidad de acción: “Porque ustedes y nosotros formamos una sola y misma unidad durante toda la extensión de la obra. En vez de decir «ustedes», podríamos igualmente decir «nosotros». He aquí la unidad de acción”.

Unidad de lugar:

El escenario donde estamos nosotros, y la sala donde se hallan ustedes forman una perfecta unidad. No son dos mundos diferentes. No hay obstáculos entre nosotros. No hay dos lugares diferentes. No hay más que un solo y mismo lugar. He aquí la unidad de lugar.

Unidad de tiempo:

Su tiempo, el tiempo de los espectadores, de los oyentes, y nuestro tiempo, el tiempo de los intérpretes, forman una perfecta unidad. Porque no hay más tiempo que el de ustedes. No existe separación. Aquí no jugamos con el tiempo. Aquí sólo existe el tiempo real. No hay más que el tiempo donde ustedes y nosotros sufrimos la inexorable ley. Aquí no hay más que un tiempo único. Es la unidad de tiempo.

El personaje: “Nosotros no surgimos de un papel. No somos personajes. Nosotros somos nosotros”.

La apariencia externa del actor como signo de identidad: “Ni siquiera las ropas que llevamos tienen un significado particular. No dicen nada. No resaltan. No significan nada en particular”.

La conclusión a la que arriba Danan (2016, 12) es que: “A lo que conduce esta tabula rasa es a la negación más radical que este siglo había hasta ese entonces formulado (a través de las vanguardias históricas y de Brecht) de lo que conocemos como teatro aristotélico”.

Si la empresa de deconstrucción del drama fue efectiva, lo único que queda en pie como definitorio y específico del hecho teatral es la relación entre actantes y audiencia, dos caras inescindibles del mismo fenómeno. Y para poner la maquinaria de la relación teatral en marcha, para poner en funcionamiento el mecanismo que coloque al espectador en igualdad de condiciones que el actor, hará falta provocarlo.

¿Qué es el insulto sino el acto ilocutivo que en ese contexto va a desencadenar la reacción de sus destinatarios garantizando que algo pase (no importa qué)?

La denominación “giro performativo” es deudora de las investigaciones de John. L Austin (1980) quien efectuó un descubrimiento revelador para la filosofía del lenguaje al encontrar que cada vez que hablamos intervenimos sobre el mundo, que los enunciados que proferimos realizan una acción y que ésta va a producir un efecto en el destinatario. *Insultos al público* contemporáneamente recogió ese guante haciendo de la condición que define a todo acto de habla el núcleo de la obra.

“...francotiradores, fracasados, lacayos, inútiles, fardos, ladillas, meritorios, vergüenza pública, parásitos, caras de rata” fueron algunos de los enunciados proferidos por los actores que provocaron, en tanto actos perlocutivos, un efecto sobre la audiencia alemana que asistió a las funciones del espectáculo. Como dicho efecto no pudo ser medido de antemano, las reacciones fueron tan variadas como espectadores se encontraban en la sala. De eso se trataba. De negociar las relaciones entre ambos intervinientes porque lo más genuino que tenía el teatro para mostrar era ese vínculo..

> **Conclusión**

Según narra Fischer Lichte, si durante la primera noche las relaciones pudieron consensuarse, en la segunda se desató el escándalo porque los espectadores que habían subido al escenario, munidos por la posibilidad que –entendieron- la obra les ofrecía, se resistieron a abandonarlo. El tipo de recepción que estimuló la realización escénica no podía llevarse a cabo por medio de acciones habituales como aplaudir, vivir, silbar o comentar. Se trataba de poner a jugar el cambio de roles que la obra parecía alentar. Sin embargo, el director entendió que la irrupción de asistentes en el escenario constituyó una invasión a los límites propios del hecho teatral, un atropello a la figura directorial, una transgresión a la relación teatral. Si así se sucedieron los hechos, todo parece indicar que Claude Peymann no logró sostener escénicamente aquello que *Insultos al público* proclamaba textualmente.

Investir a los espectadores con el estatuto de cocreadores, promover su protagonismo, alentar a la desjerarquización de los roles que componen la relación teatral conlleva una puesta en juego (y por qué no, una puesta en riesgo) de los términos con los que el teatro ha sido concebido tradicionalmente.

No siempre quienes alientan la inversión de las reglas están a la altura del gesto que promueven.

Es esperable que si se concibe al espectador en posición diferencial, se lo deje actuar en consecuencia.

Bibliografía

Austin, J.L. (1980). *Cómo hacer cosas con palabras*. Buenos Aires, Paidós.

Danan, J. (2016). *Entre teatro y performance: la cuestión del texto*. Buenos Aires, Artes del Sur.

De Marinis, M. (2005). "Hacia una teoría de la recepción teatral". En *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires, Galerna.

Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid, Abada.

Eco, U. (1981). *Lector in fabula*. Barcelona, Lumen.

-Handke, P. (2017). *Insultos al Público*. Versión de José Luis Gómez y Emilio Hernández. Disponible en : <https://ovejasmuertas.wordpress.com/2017/09/01/insultos-al-publico-por-peter-handke/>

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial.