

PENSAR LOS PÚBLICOS DE TEATRO



Gonzalo Vicci Gianotti es profesor e investigador del Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes de la Universidad de la República de Uruguay, cursando estudios de Doctorado en Artes y Educación (Universidad de Barcelona), y Licenciado en Artes Plásticas y Visuales por el Instituto ENBA UDELAR. Investigador en el Sistema Nacional de Investigadores de Uruguay, e integrante del Núcleo de Investigación en Cultura Visual, Educación y Construcción de Identidad y del Grupo de Pesquisa Cultura Visual e Educação (GPCVE) da Universidad Federal de Goiás, Brasil. Investigador asociado en el Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas del Teatro Solís.

¿Qué les sucede a las personas que asisten al teatro? ¿Qué piensan acerca de lo que el hecho escénico dice sobre ellos? ¿Cómo pensar en otro rol para el espectador que no sea el de la recepción silenciosa y reflexiva? Estas son algunas de las interrogantes que están en la base de la reflexión sobre los públicos de las artes escénicas. Gonzalo Vicci profundiza en el tema a partir de la revisión de ópticas relevantes provenientes de distintos campos que conforman además el marco teórico de referencia para la mayoría de los programas de formación de públicos de América Latina.





Pensar los públicos de las artes escénicas es una preocupación que se ha venido planteando desde varias perspectivas.

Aparentemente es necesario hacerlo para revisar las condiciones de producción y circulación de las creaciones en este campo. En algunos casos ha significado reivindicar los estudios teatrales como ámbito específico para el hecho escénico en contraste con los estudios literarios. No obstante, también es posible constatar un desfase entre las preocupaciones y la posibilidad de problematizar el espacio desde donde surgen.

Es decir, las artes escénicas se han venido ocupando de pensar los espectadores o públicos preferentemente desde el escenario; pocas veces han profundizado en lo que sucede con ellos más allá de la obra, el texto, el director o los actores.

Nuestra contemporaneidad exige analizar las formas y mecanismos de las artes escénicas en relación a la cotidianidad. Es un hecho que la manera de vincularnos con las imágenes y los artefactos estéticos ha cambiado. No solo se han

modificado las percepciones y formas de producción de sentido; también han mutado los espacios donde esos hechos suceden, las formas en que los manejamos y los mecanismos de hacer y pensar el teatro.

El cuestionamiento de las formas en que se generan las relaciones de los espectadores con las producciones escénicas data desde mediados de los años 60. Las interrogantes han dependido del campo teórico desde donde se formulan las prácticas y muchas veces desde las motivaciones propias de las creaciones.

¿Qué tipo de preguntas se proponen responder estos análisis? ¿Con qué finalidad se realizan? Son preguntas que cobran particular relevancia.

Patrice Pavis atribuye dos funciones a tales análisis. Los denomina *el reportaje* y *la reconstrucción*. En ambos casos el espectador es protagonista de los procesos. Si bien les otorga validez, sostiene que existen limitaciones metodológicas, ya que la posibilidad de contar con datos objetivos acerca de lo que le sucede al espectador al momento de estar frente al hecho escénico se torna una tarea difícil. El formato de encuesta

puede realizarse solo cuando ha terminado el espectáculo.

Si bien esto aportará datos específicos y describirá sensaciones a posteriori, dejará de lado muchas de las reacciones inmediatas, ya que el sujeto mediatizará sus opiniones y racionalizará sus emociones. “En la cultura occidental, el espectador de teatro (al menos, el adulto), y especialmente de teatro de texto, apenas está autorizado a manifestar en voz alta y a cuerpo descubierto sus impresiones, reacciones y

Por ello, es importante incorporar un enfoque como el de Raúl Castagnino en *Teoría del teatro* que piensa a los públicos como parte de un complejo de relaciones entre diversos *agentes* de la creación teatral, protagonistas del hecho escénico que integran y determinan los contenidos y formas del hecho artístico: el dramaturgo; la obra misma, el texto literario; el director escénico; el actor o actriz; los accesorios escénicos; el espacio escénico y los espectadores.

La conjunción de ellos y sus interacciones determinan y condicionan también los mecanismos a través de los cuales los públicos pueden ser incluidos o excluidos.

Lucina Jiménez apunta en *Teatro y públicos* a la importancia de los agentes sociales externos al hecho teatral como “*diseñadores y ejecutores de políticas que, enmarcan la práctica y actividad en todas sus fases: producción, difusión y consumo*”. Alude a los productores, ya sean de instituciones públicas o privadas; centros de formación; becas y estímulos a la creación artística; crítica especializada en artes escénicas; investigación y sus resultados; organizaciones gremiales y profesionales relacionadas con las artes escénicas; legislación y, por último, los medios masivos de comunicación.

Esto introduce un elemento de análisis relevante: el contexto y las condiciones para el desarrollo del arte escénico que dialoga con los abordajes vinculados a la gestión cultural.

En la misma línea del contexto me interesa la mirada que Jaques Rancière desarrolla en *El espectador emancipado* sobre la oposición que durante mucho tiempo marcaron los enfoques destinados a los públicos desde los espacios de la creación teatral.



// REIVINDICAR LA POSIBILIDAD DE QUE EL ESPECTADOR SEA QUIEN CONSTRUYE SU PROPIA DRAMATURGIA NO ES HABITUAL. POR EL CONTRARIO, PREDOMINA LA MECÁNICA DE APRENDER LO QUE QUISO DECIR EL DIRECTOR Y ENTENDERLO //

comentarios; se le ruega que espere al final de la representación para expresarlo”, observa Pavis en *El análisis de los espectáculos*.

Se determina entonces un rol a desempeñar por el sujeto espectador que será el de recibir y esperar para luego interpretar y describir.

En su análisis recuerda que para el teatro épico de Brecht *el espectador debe tomar distancia*. Para ello se le deberá descolocar de su lugar complaciente y pasivo y conducirlo hacia un rol activo de indagación y experimentación donde participe de los debates expuestos en la obra, provocando la toma de conciencia de la situación social y generando las condiciones para querer transformarla.

El paradigma propuesto por Antonin Artaud se ubica en un lugar distinto y empuja a los espectadores a salir de su postura tradicional de otra

Cuestionar los discursos

Esta tensión ha estado presente durante toda la Modernidad y ha permeado los enfoques vinculados a las artes escénicas y sus públicos.

Flavio Desgranges ha desarrollado algunos fundamentos que aportan en esta línea de reflexión. En *La Pedagogía del Espectador* propone “estimular en el espectador el deseo de lanzar una mirada particular hacia la obra teatral, de emprender una investigación personal en la interpretación que se hace de la obra, despertando su interés para una



manera: ya no estarán sentados frente al espectáculo sino estarán rodeados por la acción performática y quedarán dentro de la escena.

“Para uno, el espectador debe tomar distancia; para el otro, debe perder toda distancia. Para uno debe afinar su mirada, para el otro, debe abdicar incluso de la posición del que mira”, observará Rancière.

batalla que se libra en los campos del lenguaje”.

Esto implica la necesidad de prestar atención al valor educacional intrínseco del acto de asistir a un espectáculo de artes escénicas, intentando trascender los enfoques que reducen su efecto a la transmisión de conceptos o a la dimensión didáctica de aprender teatro.



// EN LA PEDAGOGÍA DEL ESPECTADOR, FLAVIO DESGRANGES PROPONE “ESTIMULAR EN EL ESPECTADOR EL DESEO DE LANZAR UNA MIRADA PARTICULAR HACIA LA OBRA TEATRAL, DE EMPRENDER UNA INVESTIGACIÓN PERSONAL EN LA INTERPRETACIÓN QUE SE HACE DE LA OBRA, DESPERTANDO SU INTERÉS PARA UNA BATALLA QUE SE LIBRA EN LOS CAMPOS DEL LENGUAJE //

Sostiene que las posibilidades de construcción de significado que pueden generarse al momento de asistir al teatro deben ponderarse en su real dimensión cambiando la perspectiva en relación a los espectadores como agentes pasivo-receptivos y apuntando, en cambio, a su potencial reflexivo. Para ello habrá de tomarse la teatralidad como punto de partida y como construcción ficcional sobre la realidad que podrá trabajarse con el espectador.

En la misma línea, Alain Badiou plantea desde la filosofía que el teatro tiene el potencial para ver “al mundo de una manera distinta que aquella que se nos pide que usemos para ver el mundo”.

En *Imágenes y palabras* señala que “cuando el teatro es verdaderamente intenso hay una modificación de la mirada. Luego cada uno hace con eso

lo que quiere, y quizás no haga nada, pero esa no es una responsabilidad del teatro”.

Más adelante, resalta: “El teatro reúne a la gente una noche. Les dirige una verdad frágil, algo en la mirada puede cambiar. A veces uno sale del teatro conmovido o pensativo, ese es el efecto más importante del teatro, cuando uno sale con cierta incertidumbre”.

Para Badiou, “el público es parte del teatro. Entonces también es muy importante saber qué es lo que el público le está pidiendo al teatro, y quizás ahí haya una pequeña alianza posible entre el filósofo y el teatro. Quizás el filósofo pueda ayudar a que el público le pida al teatro un poco de verdad, y no simplemente un poco de espectáculo”.

Autores como Pavis han señalado las dificultades que generan las miradas que desde los estudios sociológicos se han consolidado como plataforma para el análisis de los públicos. “Lamentablemente, el estudio de los públicos se ha dejado a menudo en manos de una sociología empírica que acumula datos cuantitativos sobre el origen socio profesional del público, pero que olvida establecer un nexo con el análisis estético del espectáculo en cuestión, o que se contenta con aproximaciones teóricas sobre la recepción”, comenta en *El análisis de los espectáculos*.

Las observaciones de Rancière se encaminan en la misma dirección cuando reclama en *El espectador emancipado* la necesidad de poner en cuestión varios discursos, en particular “la red de presupuestos, el juego de equivalencias y de oposiciones que sostiene su posibilidad: equivalencias entre público teatral y comunidad, entre mirada y pasividad, exterioridad y separación, mediación y simulacro; oposiciones entre lo colectivo y lo

individual, la imagen y la realidad viviente, la actividad y la pasividad, la posesión de sí mismo y la alienación”.

Reivindicar la posibilidad de que el espectador sea quien construye su propia dramaturgia no es habitual. Por el contrario, predomina la mecánica de aprender lo que quiso decir el director y entenderlo. Pero no podemos pensar que lo que quiere el director –ya ni siquiera el autor del texto- puede llegar puro, despojado de intención y que el espectador solo se limita a tomarlo y comprenderlo.



Comunidad de traductores

Los públicos pueden quedar fácilmente entonces como los ignorantes del hecho teatral y las estrategias de acercamiento transformarse en acciones que terminan afirmando el rol de maestros para los responsables del hecho teatral.

La perspectiva que resulta interesante es la que le otorga un protagonismo diferente a esos públicos, un carácter emancipatorio en palabras de Rancière. “La emancipación comienza cuando se cuestiona de nuevo la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones mismas del decir, el ver y el hacer pertenecen a la estructura de la dominación y de la sujeción.

Comienza cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o que transforma esa distribución de las posiciones”.

Y resalta: “El espectador también actúa, como el alumno o como el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga lo que ve con muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante. Participa en la performance rehaciéndola a su manera, sustrayéndose por ejemplo a la energía vital que ésta debería transmitir, para hacer de ella una pura imagen y asociar esa pura imagen a una historia que ha leído o soñado, vivido o inventado. Así, son a la vez espectadores distantes e intérpretes activos del espectáculo que se les propone”.

Esta perspectiva implica pensar que cada uno de nosotros, colocado en situación frente a una producción escénica está en condiciones de asociar y disociar discursos, signos, artefactos, producciones que le permitan generar sus propios discursos. También supone relativizar los espacios privilegiados para la generación de discursos y transformar los mecanismos de circulación de los mismos.

“Por todas partes hay puntos de partida, cruces y nudos que nos permiten aprender algo nuevo si recusamos, en primer lugar, la distancia radical, en segundo lugar, la distribución de los roles y, en tercero, las fronteras entre los territorios. No tenemos que transformar a los espectadores en actores ni a los ignorantes en doctos. Lo que tenemos que hacer es reconocer el saber que pone en práctica el ignorante y la actividad propia del espectador. Todo espectador es de

“EL ESPECTADOR TAMBIÉN ACTÚA, COMO EL ALUMNO O COMO EL DOCTO. OBSERVA, SELECCIONA, COMPARA, INTERPRETA. LIGA LO QUE VE CON MUCHAS OTRAS COSAS QUE HA VISTO EN OTROS ESCENARIOS, EN OTROS TIPOS DE LUGARES”. RESALTA JACQUES RANCIERE //

por sí actor de su historia, todo actor, todo hombre de acción, espectador de la misma historia”.

Si al momento de trabajar con los públicos reorganizamos el escenario, podemos mirar desde otro lugar los mecanismos de representación de las artes escénicas y las posibilidades de quienes se ubican tradicionalmente en la platea de permanecer pasivos o activos. Implica pensar un espacio de intercambio entre esas *performances* que se presentan y los espectadores ya no como meros receptores, y generar nuevos contextos para el contraste de discursos o formas de contar y apropiarse de una nueva realidad, moldeada por la ficción de la escena.

Podríamos hablar entonces de una *comunidad de narradores y de traductores* donde los espectadores deberán realizar esas operaciones de traducción como forma de apropiarse de las historias narradas o interpretadas desde la escena, como forma de ponerlas en diálogo con sus propias historias y traducciones.

Si todo está centrado en el autor, el director, los actores, la institución o el ritual de participar colectivamente en la magia de la ficción en vivo, ¿de qué manera es posible habilitar la pregunta

respecto del espectador? ¿Cómo pensar en otro rol que no sea el de la recepción silenciosa y reflexiva? ¿Cómo plantear la pregunta: a quién piensa esta obra de teatro que se está dirigiendo? ¿Le importa saberlo?

Por otra parte, ¿qué les sucede a los individuos que asisten al teatro? ¿Qué piensan acerca de lo que la institución y el propio hecho escénico dice sobre ellos?

Badiou propone cuestionar algunas concepciones sobre el hecho artístico en sí mismo y su poder de *cultivar el espíritu* de los individuos.

“El público no va al teatro para que allí se lo cultive. No es un repollo ni un preferido”, afirma en *Imágenes y palabras*. “El teatro compete a la acción restringida, y toda confrontación con el índice de audiencia será para él fatal. El público va al teatro para ser sorprendido. Sorprendido por las ideas-teatro. No sale de allí cultivado sino aturdido, cansado (pensar cansa), ensimismado. No encontró, ni siquiera en la risa más enorme, con qué satisfacerse. Encontró ideas de las que él no sospechaba la existencia”.

Un abordaje del trabajo con los públicos desde este lugar tendrá como eje la relación entre la producción escénica y los individuos, sus tensiones y direccionalidades, y generará las condiciones para proyectar la educación artística en otras relaciones con las artes escénicas. //

Referencias bibliográficas

- BADIOU, Alain. *Imágenes y palabras: escritos sobre cine y teatro*. Editorial Manantial, Buenos Aires, 2011
- CASTAGNINO, Raúl. *Teoría del teatro*. Compendios Nova, 1956.
- DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do espectador*. Sao Paulo, Editora Hucitec, 2003.
- JIMÉNEZ, Lucina. *Teatro y públicos. El lado oscuro de la sala*. México, Escenología, 2000.
- PAVIS, Patrice. *El análisis de los espectáculos*. Buenos Aires, Paidós, 2000.
- RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Bordes Manantial, 2010.