

Teatralidad, teatro, transteatralización: redefiniendo las acciones de actuación y expectación

*Jorge Dubatti*¹

Resumen

En un trabajo anterior (2017) sostuvimos que uno de los fenómenos más potentes de la porosidad del teatro (y que impide que éste pueda ser pensado como una entidad autosuficiente, sólo autorreflexiva, automodélica y encerrada en sí misma) debe hallarse en las relaciones liminales entre teatralidad / teatro / transteatralización en el acontecimiento. En el presente ensayo nos proponemos revisar / ampliar esas conexiones, para luego centrarnos en observar cómo afectan a una redefinición del concepto de espectador teatral, tanto en sí mismo (ángulo teórico) como en su articulación a través de siglos de diferentes configuraciones expectatoriales (ángulo histórico). Ya expusimos (2017: 27) el rol fundamental del espectador en la liminalidad teatral; en esta ocasión destacaremos otras aristas de la misma problemática.

Palabras clave: Teatralidad - teatro - transteatralización - actor y espectador

Abstract

In a previous work (2017) we argued that one of the most potent phenomena of the porosity of the theater (and that prevents it from being thought of as a self-sufficient entity, only self-reflective and enclosed in itself) must be found in liminal relations between theatricality / theater / trans-theateralization in the event. In the present essay we propose to review / expand these connections, and then focus on observing how they

¹ Dr. (Área de Historia y Teoría del Arte) por la Universidad de Buenos Aires. UBA, IAE / UNICEN.

affect a redefinition of the concept of theatrical spectator, both in itself (theoretical perspective) and in its articulation through centuries of different expectatorial configurations (historical point of view). We have already explained (2017: 27) the fundamental role of the spectator in theatrical liminality; this time we will highlight other edges of the same problem.

Keywords: Theatricality - theater - trans-theatricalization - actor and spectator

Teatralidad(es)

El concepto de teatralidad con el que trabajamos en Filosofía del Teatro es de raíz antropológica. Desde una Antropología del Teatro, la teatralidad es una condición de posibilidad de lo humano que consiste en la capacidad humana de organizar la mirada del otro, de producir una óptica política o una política de la mirada. El mundo humano se sostiene en una red de mirada. Esa red o redes de mirada (de lo que debe y no debe verse, de lo que puede y no puede verse) generan acción social en todos los planos de la vida comunitaria y sostienen el poder, el mercado, la totalidad de las prácticas sociales. Desde una perspectiva antropológica, así como la especie se define en el Homo Sapiens (el Hombre que sabe), el Homo Faber (el Hombre que hace) o el Homo Ludens (el Hombre que juega), se reconoce un *Homo Theatralis*, el «Hombre Teatral», una humanidad de la teatralidad entendida como óptica política.

Cuando hablamos de mirada, no nos referimos sólo a la mirada de los ojos, al estímulo físico-sensorial sino, en un sentido más amplio, a la percepción tanto física como emocional e intelectual. Si usamos el término mirada es por la raíz griega que da origen al teatro (*théatron*, “mirador”, del verbo *theáomai*, “ver”, “ver aparecer”, “examinar”, “ser espectador”), pero que en griego también comparte la palabra teoría (*theoria*). Ver en tanto observar, percibir, sentir, concebir, inteligir. Mirar con los ojos, con el corazón, con el deseo, con la memoria, con la inteligencia. Teatralidad es una palabra creada luego del término teatro (ya presente en textos de Heródoto, Tucídides, Platón e Isócrates), pero que resulta su precuela teórica: fue gestada después, pero para

nombrar algo que existe desde mucho antes que la palabra teatro (Dubatti, 2017: 21).

La teatralidad es inseparable de lo humano y nos acompaña desde los orígenes. Incluso podemos hablar de una teatralidad preconsciente del infante, por ejemplo, en las dinámicas del llanto.² La teatralidad (dinámicas de organizar la mirada del otro y dejarse organizar la propia mirada por la acción del otro, establecer un diálogo en ese juego de miradas) está presente en la esfera completa de las prácticas humanas en sociedad: la organización familiar, la cívica, el comercio, el rito, el deporte, la sexualidad, la construcción de género, la violencia legitimada, la educación, y otras innumerables formas de lo que podemos llamar genéricamente la teatralidad social, es decir, la teatralidad que es fundamento de los intercambios y acuerdos sociales en la vida cotidiana. También la teatralidad está presente en el teatro, ya que tardíamente éste se apropia de la teatralidad para darle un uso específico: el poético o metafórico (enseguida volveremos sobre este punto). A diferencia de lo que sostiene la doxa³, no todo es teatro, pero sí todo es teatralidad. La teatralidad (anterior al teatro) es condición de posibilidad de la existencia (posterior) del teatro.

El teatro no inventa la teatralidad, ésta lo precede. El teatro entronca en la teatralidad, es una rama que deviene de la familia de la(s) teatralidad(es). Hay una teatralidad (en singular), fundamento

² El llanto es, en el infante (de *infans*, “el que no habla”), un organizador (preconsciente) de la mirada del adulto del que depende su sobrevivencia. Como señala José Ricardo Morales en una escena de *Colón a toda costa o el arte de marear* (2009: 1299-1300), “el llanto no tiene idioma alguno”, sin embargo podemos distinguir diferentes formas de llorar en el bebé (por hambre, por dolores, por sueño, etc.). Véase Dubatti, “Convivio y tecnovivio: entre infancia y babelismo”, en 2014a: 123-136.

³ Nos referimos a las ideas sobre el teatro que produce la doxa, pensamiento acríptico y fácilmente refutable, en oposición a la ciencia (saber crítico, sistemático, riguroso, sustentado y avalado por una comunidad de expertos). Podemos sintetizar la doxa en cinco afirmaciones: «Todo es teatro» (posición absolutista), «Teatro es solo lo que antes se llamaba teatro» (posición reduccionista que no reconoce el *crack* de las vanguardias en el siglo XX), «El teatro murió» (posición necrológica), «En el teatro todo es subjetivo» (posición subjetivista), «En el teatro todo es relativo» (posición relativista). Para su refutación, véanse Dubatti, 2007, cap. I, y 2012: 27-32.

de lo humano, que se pone en ejercicio, liminalmente, en diversos ámbitos: las teatralidades cívica, ritual, mercantil, familiar, deportiva, universitaria, etc.

Teatro-matriz y teatro(s)

El teatro, en el sentido genérico y pluri-abarcador al que llamaremos *teatro-matriz*, sería resultado de un nuevo uso, tardío respecto de los anteriores, de la teatralidad humana, y se emparenta, por vía antropológica y sociológica, con la gran familia de prácticas originadas en la teatralidad humana y social. El teatro pertenece a la familia de las teatralidades, pero introduce una diferencia: la *poíesis* corporal, mundo paralelo al mundo, la construcción desde el cuerpo de un universo metafórico, formal y ficcional con otras reglas. El teatro propone, entonces, un uso singular de la organización de la mirada, es un acontecimiento que exige: reunión, *poíesis* corporal y expectación. La Filosofía del Teatro define ese uso como un acontecimiento en el que artistas, técnicos y espectadores se reúnen de cuerpo presente –el convivio– para esperar (ya retomaremos este término) la aparición y configuración de una construcción de naturaleza metafórica, ficcional o puramente formal, con sus reglas específicas, en/desde el cuerpo de los actores. El teatro genera la *teatralidad poética*, y en ella se constituye como un legado de siglos, viviente y maravilloso. Un tesoro cultural de la Humanidad. Aristóteles, en su *Poética*, llama a esa construcción corporal (con el doble sentido de constructo y proceso constructivo) *poíesis*, y de ese término proviene la palabra poesía. El teatro ha investigado, desde la práctica y la teoría, durante siglos, un conjunto de procedimientos, estrategias y concepciones para la construcción de esa *poíesis* corporal convivial. Eli Rozik prefiere definir la gran invención del teatro, la teatralidad poética, como un “medio imaginístico” (2014).

El teatro-matriz es una fórmula al mismo tiempo restrictiva y extensa, ya que permite dentro de su esfera prácticas muy diferentes tanto en las concepciones como en las estructuras, los procedimientos y el trabajo (Dubatti, 2010: 17-152). Incluye tanto las formas del teatro convencionalizado (el moderno) como el

teatro liminal, y se fusiona, fricciona, tensiona y permea con todos los campos de la existencia, con todas las otras teatralidades. Por eso podemos hablar de teatro(s), en la inabarcable expansión histórica que va de los primeros bailarines, narradores y poetas orales hasta la escena posdramática, junto a la diversidad de prácticas de la contemporaneidad. En el canon de multiplicidad, en la proliferación, en la destotalización de los teatros que hoy conviven (Dubatti, 2018a), observamos la coexistencia de concepciones, estructuras y formas de trabajo que provienen de fuentes antiquísimas. Fascinante pluralismo que se resiste a las clasificaciones. Baste pensar en el concepto historiográfico de Larga Edad Media o de Nueva Edad Media en los tiempos presentes, o detenerse a analizar, a manera de caso, la experiencia teatral registrada en el siglo XXI por Óscar Armando García en Zumpango de La Laguna, México (2004: 109-114).

Transteatralización y liminalidad

En la historia pronto teatralidad y teatro se funden y confunden en la transteatralización. Llamamos así a la exacerbación y sofisticación del dominio de la teatralidad – fenómeno extendido a todo el orden social– a través del control y empleo de estrategias teatrales pero, en la mayoría de los casos, para que no se perciban como tales. Se produce una proyección del teatro sobre la teatralidad humana como resultado de una dinámica invertida: como del dominio de la política de la mirada (especialmente desde los medios de comunicación masivos) dependen el poder, el mercado y la vida social, para optimizar y cultivar el control de la teatralidad se recurre a las estrategias y procedimientos del teatro. Las múltiples prácticas de la teatralidad social se enriquecen y multiplican con los saberes y estrategias del teatro, hoy abonadas por el auge de la mediaticidad y la digitalización, multiplicadas por las experiencias del cine, la televisión y la multimedia. Entonces, en la transteatralización, lo que se desprendió originalmente de la teatralidad humana y se convirtió en teatro (teatralidad poiética), regresa como campo de procedimientos para complejizarla, refinarla y multiplicarla.

Quienes estudiamos los fenómenos teatrales (en su sentido amplio) no podemos ignorar esta porosidad desdelimitadora.

Veamos algunos ejemplos de transteatralización. Políticos, periodistas, pastores, abogados, gerentes de empresas, comerciantes, docentes, entre otros, realizan cada vez más cursos y entrenamientos de teatro, no para hacer teatro sino para valerse de los saberes y destrezas teatrales al servicio de un mayor dominio de la teatralidad social en sus campos específicos. Organizar la mirada de vastas audiencias implica construir opinión pública, ganar o perder elecciones, vender más o menos productos. Quien controle la mirada controlará la acción social, y así dominará el poder y el mercado. La Retórica investiga ancestralmente las formas de dominar la organización de la mirada del otro (como demuestra Pricco, 2015). La publicidad (comercial, política, institucional, cultural, etcétera) puede ser comprendida desde los mecanismos de la transteatralización. ¿Cómo se hacen efectivas las *fake-news* en la política o el periodismo, sino agenciándose los saberes del teatro para “mentir mejor”? La mentira como “verdad” informativa gracias a la transteatralización.

Venimos estudiando en los últimos años las transmisiones televisivas de iglesias alternativas en la Argentina como caso extremado de transteatralización: pastores argentinos que actúan de «brasileños», testimonios de fe guionados expuestos en cámara por creyentes-actores, exorcismos y milagros montados en tiempo de televisión. Actuación teatral, con los saberes y destrezas del teatro, pero que disimula su condición teatral en virtud de una ilusión de «verdad», y que logra un efecto político y social cada vez mayor. La adhesión a las iglesias alternativas está creciendo a pasos agigantados. Los canales argentinos de televisión (de aire, cable, digitales), a la medianoche, son tomados casi unánimemente por las iglesias. Durante los programas, cada vez más extensos en su duración (fueron inicialmente de media hora, y hoy llegan a dos y tres horas, sin contar los canales propios de estas iglesias que transmiten las 24 horas del día), al pie de la imagen de pantalla un cinta sinfin va publicando todas las ciudades y pueblos de la Argentina donde las iglesias se han localizado. Están en todas partes y su irradiación desde los medios llega más lejos aún. En

reconocimiento de dicho poder, algunos políticos argentinos hoy se están aliando a esas iglesias. Justamente por su capacidad de organización de la mirada de multitudes. En diciembre de 2018 el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires difundió en la cartelera urbana mensajes evangélicos (Vallejos, 2018a y 2018b). ¿Los creyentes votarán a quien la iglesia les indique? ¿Tendremos en el futuro en la Argentina un presidente de procedencia evangélica, o impulsado por estas formaciones? En la transteatralización las estrategias del teatro borran su carácter poético metafórico. Ya no se trata sólo de una «sociedad del espectáculo» (Debord, 1999), sino de valerse de las estrategias espectaculares para negar la condición de espectacularidad. La transteatralización como efecto de real, ilusión de identificación entre verosimilitud y verdad, ¿nuevo realismo? ¿Acaso hoy las prácticas del teatro-matriz han cambiado en su función histórica, ya no deben representar sino hacer real lo real, oculto o aniquilado por la transteatralización?

Sentirse “expectado” y actuar en relación

Otro ejemplo de transteatralización, pero desde otro ángulo: el de quien se siente observado y articula su comportamiento para organizar la mirada de su supuesto observador. Leemos en el pasillo de diversos hoteles donde nos hemos hospedado (en México, Estados Unidos, Francia, entre otros) que, por razones de seguridad, contra el narcotráfico y el terrorismo, el gobierno ha instalado cámaras y que la información registrada por dichas cámaras es de carácter confidencial. Que si alguien desea ver sus propias imágenes registradas por esas cámaras, deberá hacer un pedido al Ministerio de Seguridad indicando la fundamentación de esa solicitud, etc. Lo llamativo es que no dice el cartel dónde están las cámaras, ni de qué tipo son, si están a la vista u ocultas. Alguien desliza en la conversación del desayuno la sospecha de que las cámaras no sólo están en los pasillos y espacios públicos del hotel, sino que también las hay en las habitaciones. De pronto, por las condiciones del mundo contemporáneo, por esa extraña sensación de que vivimos dentro de un “Gran Hermano” ya tan grande como el universo, la intrusión de las cámaras de control en las

habitaciones (con sus supuestos observadores del otro lado) se hace posible, verosímil, aunque no terminemos de aceptarla del todo. Nos parece una violación a la privacidad, al mismo tiempo que sentimos que si el Ministerio de Seguridad lo dispone, ¿qué huésped podría detenerlo? Pensamos (con la ayuda de la ficción especulativa de más de una serie de televisión, de la literatura y del cine..., que a su vez ficcionalizan esta situación) que no es para nada absurdo que el gobierno tenga empleados que analizan, clasifican y guardan esas imágenes. También podría suceder que alguien secuestre esas imágenes (ha pasado en más de una serie, novela y película) y chantajee a los registrados en ellas para evitar que se hagan públicas. Poco nos cuesta imaginar que acaso un día, al abrir nuestra computadora, se nos aparece nuestra propia imagen íntima en una habitación de hotel, junto a la orden de depositar una suma en tal cuenta, para que no se difunda... Lo cierto es que, existan o no esas cámaras, cuando uno regresa a la habitación, se siente tentado a buscarlas: por el techo, las paredes, debajo de la cama, detrás del espejo... Medio en serio, medio en chiste, rastreamos lentes y micrófonos diminutos, y aunque no los encontramos, o sólo sospechamos su presencia en algún enchufe o aplique o alarma contra incendios, empezamos a comportarnos de alguna manera como si estuvieran allí. El que se siente observado «actúa» para su hipotético observador en alguna oficina del Estado o empresa privada. Si hemos llegado a pensar, como solución, que hay que ducharse vestido...

¿Hace falta mencionar el sentimiento de control, actuación y expectación social que generan en los habitantes las cámaras de seguridad en las calles, los bancos, los estacionamientos, los negocios, las oficinas, las empresas, las casas? ¿El monitoreo de patentes en las avenidas? ¿No multiplican sus registros los noticieros cuando muestran en televisión un atraco u otros hechos violentos a través de esas grabaciones? ¿Y la posibilidad de, mientras se mira el cielo para descansar la vista, toparse con drones que sobrevuelan la ciudad? La experiencia urbana exaspera cada vez más el sentirse observado.

También nos sentimos “expectados” en la web, y eso condiciona nuestras “actuaciones” para los implícitos espectadores

neotecnológicos. El servicio de protección / seguridad antivirus nos recuerda permanentemente que otras personas pueden tener acceso a lo que hacemos en el ciberespacio. Una poderosa amiga nos cuenta que, para su empresa, contrató un servicio rastreador por el cual, de toda persona que ingresa a su página, ella puede ver el historial previo de navegación. ¿El mío también, entonces?, porque yo ingreso todo el tiempo a su página. ¿Acaso no ponemos en *google* Isla de Capri, porque estamos leyendo una pieza teatral que transcurre allí, y empiezan a aparecer en la pantalla decenas de avisos que nos preguntan si pensamos viajar a Capri y nos ofrecen pasajes, hoteles, restaurantes, visitas guiadas, “paquetes” turísticos? ¿Quién / qué está del otro lado manejando esos envíos? La web se ha convertido en un casi perfecto panóptico, o al menos, como los hoteles y las calles, generan la ilusión de serlo. Ni hablar de los “espectadores” de la AFIP (Administración Federal de Ingresos Públicos) de la Argentina, que según nuestra contadora llevan automáticamente el registro de todo lo que compramos, cobramos y hacemos con el dinero. Somos actores involuntarios de una transteatralización ubicua. Solo no actuamos para nuestros pan-espectadores cuando nos dormimos o nos desmayamos. Transteatralización implica pan-teatralidad. Sustituto contemporáneo del principio teodramático del cristianismo, que ubicaba a Dios como espectador omnisciente de las acciones humanas (incluso las internas) y permanentemente nos recordaba: Tenés que portarte bien porque Dios todo el tiempo te está mirando. ¿Quién, quiénes, qué ha tomado el lugar de Dios en la pan-teatralidad?

La frecuentación de actuaciones (teatrales, cinematográficas, televisivas, sociales, etcétera) van interiorizando en nosotros formas de resolver dinámicas performativas, y de pronto nos sorprende en la calle un periodista, micrófono y cámara en mano, y con soltura salimos hablando en el noticiero, o nos valemos de esos mismos saberes para las reuniones con amigos. El dramaturgo-director argentino Bernardo Cappa reflexiona sobre el problema en un texto notable: “Buenos Aires: paraíso fiscal de verdades falsas” (2015: 17-22). Resulta ejemplar, al respecto, la película *Estrellas*, de Federico León y Marcos Martínez, sobre una oficina de casting de actores y actrices en una «villa miseria» de Buenos Aires, en la

que los humildes habitantes se ofrecen para actuar de «lo que somos» en roles de ladrones, mendigos, guardaespaldas, piqueteros, cartoneros, manifestantes... Actuar de lo que se es. Cualquiera puede actuar de lo que es. La transteatralización se ha transformado en una condición de existencia, y hasta en una posible salida laboral. En su “novela” *Diarios del capitán Hipólito Parrilla* (inspirada en la experiencia de grabación de la película *Zama*), Rafael Spregelburd lleva al extremo la identificación de lo que estudiamos: reflexiona sobre los actores de las tribus originarias que encarnaron a las tribus originarias y afirma que “un pobre hombre, mi Parrilla, descubre que lo actúan (...) Lo que le pasa a Parrilla nos pasa tarde o temprano un poco a todos, Borges dixit” (2018: 132-133).

Recapitemos. Tanto lógica como históricamente, primero fue la teatralidad, luego el teatro, y después (no mucho después) el teatro (ya en la Antigüedad, pero especialmente en la contemporaneidad, multiplicado por el cine, la radio, la televisión, el video, el universo digital...) realimentó la teatralidad bajo las formas de la transteatralización. Hoy todo el orbe social está transteatralizado. Teatralidad / teatro / transteatralización constituyen un *continuum* osmótico, con mayor o menor condensación o hibridez de componentes. En todo acontecimiento del teatro-matriz reconocemos los trazos liminales de esta tríada. Los teatrólogos no podemos ignorar esta situación. Frente al auge social de la transteatralización –término clave para la comprensión del mundo contemporáneo–, el teatro poiético no puede sino dialogar (voluntaria o involuntariamente) con esa dinámica de la vida social: el teatro-matriz plantea fricciones, reacciones, resistencias o filiaciones, para poner en evidencia su relación o diferencia con la transteatralización. En la Argentina un teatro como el de Ricardo Bartís, o el biodrama de Vivi Tellas, trabajan de diferentes formas desde, por y contra la transteatralización (Dubatti, 2014b).⁴ El teatro (o la teatralidad poiética en su unidad más genérica, el teatro-matriz) proviene de la familia de la teatralidad, y en consecuencia guarda un vínculo de porosidad,

⁴ Véanse al respecto los trabajos de María Eugenia Berenc, Paola Hernández y Eugenio Schcolnicov en Dubatti (coord.) 2019.

osmótico, con las distintas ramas: teatralidad social, ritual, mercantil, sexual, política, etc. Percibimos en la teatralidad poética del teatro una conexión imposible de borrar con ese origen “familiar” del que deriva. Si bien poseen diferencias específicas, por su origen común en la teatralidad como atributo antropológico (Homo Theatralis), los distintos usos de la teatralidad se muestran entretreídos. ¿Qué mayor manifestación de ese entretreído que la transteatralización, en la que los saberes de la teatralidad poética se ponen al servicio de las otras ramas de la teatralidad y al mismo tiempo en ese trato se redefinen? Estrategias del teatro percibidas como refinamiento en el control de la teatralidad social, o ritual, o sexual, etc. No todo es teatro, decíamos arriba, pero sí todo es teatralidad. En algunos casos la *poiesis* teatral, a partir de la mimesis, absorbe y reelabora en metáfora la observación de la teatralidad social, poniéndola en evidencia, muchas veces discutiéndola o desenmascarándola como transteatralización. Si bien se ha intensificado en la contemporaneidad, ya encontramos estos vínculos liminales en la Antigüedad, precursoramente sugeridos por Aristóteles en *El arte de la retórica* (Libro Tercero) cuando conecta las dinámicas del poeta, el actor y el político. Otro ejemplo notable se encuentra en el entrenamiento teatral del mafioso Arturo Ui en la pieza de Bertolt Brecht (*La evitable ascensión de Arturo Ui*, Cuadro 6, 2015: 1302-1306).

La expectación como acción

Los conceptos de teatro-matriz, teatro liminal y liminalidad teatral (Dubatti, 2017), así como las relaciones entre teatralidad / teatro / transteatralización, obligan a redefinir los conceptos de actor y de espectador, y a liberarlos de los procesos de regulación y especificación a los que los sometió la Modernidad. Una revisión de la historia demuestra que, desde los orígenes, el espectador incluía en su campo de acción muchas más prácticas que las que más tarde le atribuiría la Modernidad. El espectador, que es la gran omisión en los libros de historia teatral, debe ser recuperado en su complejidad teórica e histórica. Por otra parte, suele decirse que en el arte contemporáneo “ya no hay espectadores”, sin embargo

señalaremos que, por más participante, oficiante o co-creador que sea un agente en el acontecimiento teatral, no pierde su capacidad de esperar.

Según una definición lógico-genética (Dubatti, 2012), en el acontecimiento teatral son necesarios inicialmente al menos dos (o tres) agentes: un actor y un espectador (o un actor, un técnico-artista que colabore con él y un espectador), organizados a partir de una división de tareas (producir *poíesis* corporal en el actor, acaso con la ayuda del técnico-artista, y esperar dicha producción, en el espectador). Pero luego de ese inicial pacto colaborativo, cuando ya se ha instalado la “zona” de experiencia y subjetivación del acontecimiento (según la definición pragmática), tanto la actuación (producción de *poíesis* corporal) como la expectación ya no son funciones privativas de uno u otro agente, sino que circulan entre todos los presentes en el convivio.

Afirmamos que la *poíesis* no atañe solo a la labor del actor. Hablamos de una *poíesis* productiva (por parte del actor y el técnico-artista), otra receptiva (del espectador) y una tercera convivial o multiplicadora (propia de la zona de experiencia compartida y construida por la interacción de todos). Las tres dimensiones se relacionan liminalmente, se torna imposible precisar territorios delimitados. La actuación excede al actor y circula por todos los agentes del acontecimiento. De la misma manera, debemos hablar de la expectación como una acción que excede y supera al espectador identificado con una determinada persona, acción que circula en la zona de acontecimiento como una dinámica colectiva de existencia liminal. La expectación no atañe solo a la labor del espectador.

La expectación es una acción o una función que, en la zona del acontecimiento teatral, puede ser llevada adelante por cualquier agente: el actor, el técnico-artista y/o el espectador. Incluso por todos ellos al mismo tiempo. Las figuras de comportamiento que resultan de la expectación, a su vez, componen *poíesis*, por ejemplo, un público muy compenetrado o muy dinámico construye la *poíesis* con su emoción, su atención, el movimiento de sus cuerpos o sus risas, sin que haga falta que “suba” al escenario.

Tanto se vuelve espectador, desde la cabina de operaciones, un técnico-artista que observa en un acontecimiento, mientras trabaja, la producción de *poíesis* de un actor y los espectadores, como un actor que observa desde arriba del escenario (mientras trabaja), o entre patas, el acontecimiento: la multiplicidad real del acontecimiento demuestra que “una cosa no quita la otra”, que se pueden practicar varias acciones simultáneamente, de manera sostenida, superpuesta, alternativa o intermitente. De la misma forma, el espectador “sentado en la butaca” en una sala a la italiana (para tomar el caso canónico convencionalizado por la Modernidad) espera y, al mismo tiempo, habita el convivio y produce *poíesis*, tanto receptiva como colectiva. Espera, pero no se limita sólo a esperar. Es decir que en el espectador “de la butaca” hay mucho más que expectación, no se reduce a ésta, no anula sus otras posibilidades de acción.

Redefinamos entonces el lugar del espectador en el acontecimiento considerándolo desde los tres ángulos: teatralidad, teatro, transteatralización.

Desde el punto de vista de la teatralidad, la expectación consiste en la acción de observar al otro para dejarse organizar la propia mirada, y al mismo tiempo para organizarle la mirada al otro. La expectación es en la teatralidad social (en todas sus ramas: cívica, ritual, mercantil, sexual, de género, etc.), por la interacción constante y el intercambio, una herramienta doblemente receptiva (dejarse organizar la mirada, dejarse afectar por la acción del otro) y productiva (tomar la iniciativa para organizarle la mirada al otro, quien ahora se deja afectar por uno). La observación expectatorial se necesita tanto para una u otra función. Entendemos entonces al espectador de la teatralidad como un observador / observante, que ejerce dicha función para al mismo tiempo ser observado (actuar para organizar la mirada del otro). La palabra espectador, en conclusión, no debe ser restringida al campo del teatro o del arte, sino extendida al régimen de toda teatralidad o teatralidades.

La palabra espectador proviene del latín: *spectator*, *-oris*, “observador”, “contemplador”. El verbo *spectare*, del que proviene *spectator*, además de “contemplar” y “observar” implica el matiz semántico de “aguardar”, estar a la espera de algo que acontecerá.

Por otra parte, es importante analizar que si bien usamos la palabra espectador y espectáculo (con “s”), el ejercicio de la expectación requiere el uso de la “x” (no decimos “expectación” con “s”). Expectación es el término que se ha impuesto por el uso. De la palabra *spectatio* pasamos, entonces, a *expectatio*: “espera”, “observar con atención en espera de algo”, que implica deseo, curiosidad, afán. Debemos valorar el prefijo *ex-*, en tanto introduce la noción de “afuera”: contemplar / esperar *hacia afuera* o *desde afuera*. La idea de *expectación*, por el prefijo, coloca al sujeto que espera “fuera” de aquello que observa/espera, instaurando una implícita zona de veda. El prefijo *ex-* refuerza la idea de distancia, de contemplación desde otro lugar, de observación desde afuera de lo que se espera o desea.

En cuanto al teatro, considerándolo según la definición arriba expuesta como una rama específica desprendida de la teatralidad (la rama poética, metafórica, ficcional o puramente formal,⁵ que instaura mundos paralelos al mundo, universos regidos por reglas específicas), la expectación consiste en la acción de observar la producción de *poiesis* corporal en el acontecimiento: observar la construcción (en el doble sentido de constructo y proceso) de metáfora, ficción, forma, mundo paralelo al mundo, en-desde-por-con el cuerpo del actor, para poder desde dicha observación multiplicar a su vez la experiencia en la producción poética convivial. ¿Cómo y cuándo se constituye un espectador teatral? Cuando, desde un cierto grado de conciencia, se asume lo convenido por la fórmula del acontecimiento teatral, es decir, se aceptan sus reglas de acontecimiento (Sormani, “El niño espectador”, 2004: 51-58). Generalmente este fenómeno se realiza gradualmente, muchas veces desde la infancia, a partir de una frecuentación de la experiencia de acontecimiento. El espectador se hace. En la zona de experiencia, ¿quién podría trazar límites precisos y estables a estos territorios de acontecimiento, o al grado de conciencia frente a la convención y las reglas, o a las etapas del proceso de hacerse espectador? Sería imposible. Se trata de una pura cartografía de liminalidades.

⁵ Sobre la condición ficcional y/o no-ficcional de la metáfora poética, véase Dubatti (2010, cap. III).

Finalmente, para la transteatralización la expectación consiste en la capacidad de observar la apropiación de los procedimientos del teatro para una exacerbación del control de las ópticas políticas, observación destinada tanto a dejarse organizar la mirada como a organizarla a los otros. Actuar y esperar en un sinfín de límites imprecisos. Un espectador avezado posee la capacidad de reconocer en una teatralidad refinada y efectiva (por ejemplo, la de muchas publicidades de televisión de productos, como las cremas femeninas o los autos de alta gama) la presencia de procedimientos diversos que contribuyen a controlarla y multiplicar su poder. Ese saber, al mismo tiempo, le permite apropiarse de estrategias teatrales para organizar mejor la mirada del otro.

Repensar la historia teatral

Con estas dos conceptualizaciones como base (la expectación es una acción, la del observador/observante, que circula entre todos los agentes del acontecimiento; la persona-espectador, “el de la butaca”, no sólo espera, sino que hace muchas otras cosas), podemos revisar la historia del teatro para descubrir comportamientos complejos y fascinantes en la expectación como acción y en los agentes espectadores. Las acciones de la actuación y la expectación íntimamente liminalizadas.

Tanto si prestamos atención a los espectadores en la grada del Vaso de Sóphilus, cerámica de la Grecia Antigua, como a los de la miniatura *El martirio de Santa Apolonia*, de Jean Fouquet, en la Edad Media (siglo XV), podemos reconocer en los cuerpos tanto la función de la observación como la de participación/actuación en la producción de *poíesis* convivial. En el vaso se advierten brazos alzados, bocas abiertas y rostros conmovidos y una energía corporal expansiva del público; en la pintura de Fouquet, los actores, el *meneur en jeu* (antecedente del director) y los espectadores se mezclan y confunden en un espacio no diferenciado, unido además por la comunidad cristiana devota que inscribe en la representación los trascendentales del Ser divino: el

Bien, la Belleza y la Verdad. Sólo en el primer plano se puede distinguir los actores de los espectadores. ¿Podemos hablar, en consecuencia, de un *espectador liminal*, no solo observador/observante sino, al mismo tiempo, oficiante del rito, constructor de la *poiesis*, participante de la comunidad y la fiesta? También encontramos vigente este espectador liminal en pleno Renacimiento francés, en la corte de Enrique III, al mismo tiempo espectador y actor en *Le Ballet comique de la Royne* (París, 1581, Louvre, coreografía y música de Balthazar de Beaujoyeulx):

En el fondo de la sala se encuentra el jardín encantado de Circe, un caballero acorralado escapa corriendo del jardín, se queja al rey [Enrique III] por el hecho de estar prisionero en el jardín y le ruega que combata a la maga. Entran varios coros cantando: tritones, nereidas y náyades que bailan al son de los violines; sale Circe y, con un toque de su varita mágica, los inmoviliza a todos. Mercurio aparece en el cielo, se posa sobre una nube y desencanta a los embrujados, que reanudan la interrumpida danza; pero Circe regresa, los inmoviliza de nuevo, encanta a Mercurio y los conduce a todos cautivos, a sus jardines. Nueva ayuda de lo alto: Júpiter desciende del cielo montado en un águila, ataca el castillo ayudado por una tropa de ninfas y sátiros, fulmina a Circe con su rayo y la conduce prisionera a los pies del rey, mientras los prisioneros liberados bailan el Gran Ballet. (Rousset, 1972: 16)

El rey es, al mismo tiempo, espectador del ballet (observador de la producción de *poiesis* corporal, observador y observante de la teatralidad cortesana) y personaje de la historia (el captor de Circe), es decir, actor que interviene en la acción (productor de *poiesis*), y que al mismo tiempo “arrastra” consigo a toda la corte hacia la producción poiética. Liminalidad entre teatro, danza, música, teatralidad de la fiesta y teatralidad cívica cortesana. La categoría de espectador liminal, que oponemos a la del espectador-contemplador convencionalizado por la Modernidad (teóricamente un contemplador puro, distanciado a través del espacio de veda, consciente de su lugar de observador que no interviene en la acción desde el espacio de la platea), hoy podríamos reconocerla tanto en

la ceremonia del Misterio de Elche (perduración de la fiesta y el drama litúrgicos), como en el fútbol (el deporte entendido como teatro liminal, especialmente por los comportamientos de la hinchada que canta, baila, se disfraza, se pinta, emplea accesorios, dialoga con la otra hinchada, a la manera de un coro, etc.), o en espectáculos como los de La Fura dels Baus o Fuerza Bruta, en los que el espectador está al mismo tiempo “adentro” y “afuera” de la producción de *poiesis* corporal.

A partir del análisis de múltiples fuentes y documentos (testimonios, iconografías, textos teóricos, manifiestos, etc.), y de una tipología de diseños expectatoriales (real, implícito o modelo, abstracto, explícito y voluntario, según Dubatti, 2018b y 2018c)⁶ podemos recuperar las características de los comportamientos de los espectadores históricos, y proponer categorías que van surgiendo a través de los siglos, entre ellas: espectador ritual (en las fiestas), espectador educable (en la evangelización), espectador colaborador (aquel al que Shakespeare se refiere en el prólogo al *Enrique V*), espectador conformista (el que retrata Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* en 1609), etc. Progresivamente, con la edificación de las salas a la italiana y los procesos de racionalización de la Modernidad, se irá sometiendo al espectador a una especificación de sus funciones, a una regulación para reducir sus otras capacidades, incluso anularlas, como forma de control. El espectador padece un proceso semejante al que sufre

⁶ En brevísima síntesis, llamamos *espectador real* al individuo (en términos de la Filosofía Analítica) que asiste a la función, con sus características personales únicas, y que sólo es cognoscible por su praxis histórica concreta en el acontecimiento, en sí misma impredecible; *espectador implícito o modelo*, diseño que se desprende de las exigencias de cada poética teatral (por ejemplo, el espectador implícito de *Una casa de muñecas*, de Henrik Ibsen); *espectador abstracto*, el modelo diseñado por los teatrólogos para las construcciones científicas (por ejemplo, el espectador abstracto de la vanguardia histórica); el *espectador explícito*, el imaginado y verbalizado por los artistas y otros hacedores de la praxis teatral (productores, gestores, críticos, políticos culturales, educadores, etc.), generalmente para organizar sus prácticas; finalmente, el *espectador voluntario*, el que se pregunta desde el ángulo de afecciones del mismo espectador real cómo lo convoca, increpa y reclama un espectáculo, es el espectador que se pregunta: ¿qué me está pidiendo este espectáculo que haga con él, cómo me reclama que me relacione con él?

el actor, sometido a los dictámenes del texto, también como forma de control. La Modernidad los sujeta a un rol más restrictivo (someterse al texto, observar contemplativamente) para quitarles peligrosidad. La zona de experiencia teatral pierde imprevisibilidad, se acota, se domestica. Podemos hablar de un espectador regulado, desliminalizado, reducido en sus funciones, por imposiciones de racionalización. Boileau escribe en su *Arte Poética* (1674): “La razón en su trayecto no tiene más que un camino” (1977: 118), y se pregunta: “¿Queréis merecer los amores del público?” (p. 119), con la consecuente indicación de, para lograrlo, seguir el trayecto unívoco de la razón. Convivirán con las dinámicas del pasado, que no desaparecen sino que se actualizan y transforman, nuevas figuras históricas del espectador surgidas en los procesos de modernización, y más tarde del cuestionamiento a la Modernidad: el espectador racionalista, el crítico, el disidente, el que se auto-observa, el plenamente moderno al servicio del progreso social, el territorial, el empoderado, hasta llegar al emancipado (Rancière) y el posdramático (Bouko). Recordemos, por ejemplo, la emergencia del espectador crítico, cuestionador de las estructuras vigentes (opuesto al espectador conformista o tautológico del siglo XVII), al mismo tiempo que educable, en la *Dramaturgia de Hamburgo* (1769), de G. E. Lessing, y la auto-observación de los espectadores entre sí y del espectador a sí mismo en *La paradoja del comediante* (1773), de Denis Diderot, ambos insertos en los procesos modernizadores de la Ilustración:

Esta *Dramaturgia* [para el *Theatre am Gänsemarkt*] debe efectuar un registro crítico de todas las piezas teatrales que se representen, y habrá de acompañar cada paso que aquí dé el arte, tanto del poeta como del actor. La selección de las piezas no es una minucia; pero selección presupone cantidad, y si no siempre se representasen obras maestras, habrá que ver a qué se debe. Con todo, será bueno que la mediocridad se presente, simplemente, como lo que es; y así el espectador insatisfecho aprenderá cuando menos a juzgar. A una persona de buen juicio, si queremos educarle el gusto, bastará con explicarle por qué razón no le ha gustado una cosa. Sin duda no se ahorrarán esfuerzos ni gastos; el tiempo dirá si nos faltó el gusto o la

discreción. ¿Y no tiene el público el poder de eliminar o de corregir lo que pueda haber de insuficiente en nuestro trabajo? Que acuda, sencillamente, que vea y oiga, y examine y juzgue. Jamás su voz será escuchada con desdén, ni su juicio acogido sin acatamiento. Pero que no se considere público cualquier criticastró insignificante. (Lessing, 1993: 76)

PRIMERO: Lo verdadero, lo honrado, tienen tal ascendiente sobre nosotros, que si la obra de un poeta reúne esos dos caracteres y el autor tiene talento, el éxito es seguro. Donde todo es falso es donde gusta más lo verdadero. Cuando todo se halla corrompido, es cuando se prefieren las obras más depuradas. El ciudadano que se presenta a la entrada de la comedia, deja allí todos sus vicios hasta la salida. En la sala, se siente justo, imparcial, buen padre, buen amigo, amante de la virtud. He visto en el teatro más de una vez a hombres perversos profundamente indignados contra acciones que ellos seguramente hubiesen cometido de encontrarse en iguales circunstancias que el personaje aborrecido. (Diderot, 1971: 88-89)

Por su parte, en su *Estética* (1835), G. W. F. Hegel reconoce la existencia de públicos diferentes de acuerdo a sus identidades nacionales, su geografía teatral y sus territorialidades culturales:

[A diferencia de las obras científicas, líricas y épicas, que tienen un público indeterminado] en las producciones dramáticas un público determinado, para el cual se debe componer, está allí presente, y el poeta depende de él. Tiene el derecho de censurar como de aprobar, puesto que una obra ha sido traída delante de él. Esa obra debe ser gustada en aquel lugar y en aquel tiempo (...) Ahora bien, un público tal reunido al azar, como colección fortuita de individuos teniendo la pretensión de juzgar una obra teatral, resulta muy mezclado. Los espectadores difieren por la cultura intelectual, por los intereses, los hábitos, el gusto, las predilecciones. (...) Réstale al poeta dramático el recurso de despreciar al público (...) Entre nosotros alemanes, en particular, ha llegado a estar de moda, desde la época de Tieck, consolarse así con respecto al público. El autor alemán quiere expresarse según su propia

individualidad. Se preocupa poco de ser agradable al oyente o al espectador. (...) Nuestros vecinos los franceses hacen todo lo contrario. Escriben para el efecto presente, y tienen constantemente delante de los ojos al público, que a su vez puede ser para el autor un crítico duro e implacable, porque en Francia se ha mantenido un gusto que tiene sus reglas fijas, mientras que entre nosotros domina una anarquía completa. Cada cual, según su manera de ver arbitraria, su sentimiento y su capricho individual, juzga, aprueba o condena como le agrada. (Hegel, 2008, II: 516-517)

En todos ellos, y en cada categoría histórica descifrable a partir de los comportamientos de los espectadores o su diseño ideal o abstracto, aunque de diversas maneras, la expectación es una función que se funde y tensiona liminalmente con otras prácticas, entre ellas la existencia convivial y la producción poética. El espectador, la historia lo demuestra, es mucho más que un espectador, y su acción se conecta, liminaliza y fusiona con la actuación.⁷

Si restituimos al término espectador su potencialidad histórica y su multiplicidad presente, podemos afirmar que la categoría espectador (a secas) es abierta, posee el estatus de una *palabra general* (cohesión lingüística) que debe ser en cada caso desambiguada. Proponemos, en consecuencia, que en cada caso histórico, teórico, descriptivo o analítico, la palabra espectador aparezca acompañada de su correspondiente singularización, ya sea a través de un sustantivo asociado o un adjetivo, de acuerdo con las características de la acción expectatorial y su combinación con otras acciones/funciones en el acontecimiento: espectador liminal, espectador participante, espectador ritual, espectador contemplador, espectador oficiante, espectador festivo, espectador actor, etc. Estas nuevas prácticas teatrológicas permitirán entender la diversidad, continuidad y cambios de las configuraciones del espectador a través de los siglos de historia teatral.

⁷ Véanse, en complementariedad con estas propuestas, los trabajos de Cora Fairstein y Didanwy Kent, respectivamente sobre el “espectador” de Augusto Boal y el “respectador”, en Dubatti (coord.), 2019.

Bibliografía

- Aristóteles, 2004. *Poética*. Traducción, notas e introducción de Eduardo Sinnott. Buenos Aires: Colihue.
- Aristóteles, 2007. *El arte de la retórica*. Traducción, introducción y notas de E. Ignacio Granero. Buenos Aires: Eudeba.
- Boileau, Nicolas, 1977. “Poética”. En *Aristóteles, Horacio, Boileau*. Edición al cuidado de A. González Pérez. *Poéticas*. Madrid: Editora Nacional, 117-162.
- Bouko, Catherine, 2010. *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*. Bruxelles: Peter Lang.
- Brecht, Bertolt, 2015. *Teatro completo*. Edición, traducción, introducción y notas de Miguel Sáenz. Madrid: Cátedra.
- Cappa, Bernardo, 2015. “Buenos Aires: paraíso fiscal de verdades falsas”. En AA.VV. *Detrás de escena*. Buenos Aires: Editorial Excursiones, 17-22.
- Debord, Guy, 1999. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- Diderot, Denis, 1971. *La paradoja del comediante*. Traducción de Héctor M. Goro. Buenos Aires: La Pléyade. [1773]
- Dubatti, Jorge, 2007. *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, Jorge, 2010. *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel.
2012. *Introducción a los estudios teatrales*. Buenos Aires: Atuel.
- 2014a. *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.
- 2014b. “Teatralidad, teatro, transteatralización: notas sobre teatro argentino actual (y en particular sobre *La máquina idiota* de Ricardo Bartís)”. *Revista Karpa*, 7. <http://www.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa7/Site%20Folder/dubatti1.htm>
- coord., 2017. *Poéticas de liminalidad en el teatro*. Lima (Perú): Editorial Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- 2018a. “La dramaturgia en la destotalización de los teatros argentinos”. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Universidad Nacional de Rosario, Facultad de

Humanidades y Artes, 19 (diciembre), 86-98. Integra el Dossier “El campo expandido de las prácticas teatrales argentinas contemporáneas”, coordinado por María Julia Rossi y Ana Sánchez Acevedo.

2018b. “Pensar a los espectadores de teatro”. En *IECE. Revista Digital*, Mar del Plata, Instituto de Estudios Culturales y Estéticos, III, 6 (diciembre), 3-6. <http://iece-argentina.weebly.com>

2018c. “Hacia la praxis del espectador histórico-real desde una Filosofía del Teatro”. En M. Garrido, dir., *Actas IX Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén (En homenaje a Margarita Cristina Mancilla)*. Neuquén: Universidad Nacional del Comahue, EDUCO Editorial Universitaria, 234-246.

coord., 2019. *Poéticas de liminalidad en el teatro II*. Lima: Fondo Editorial ENSAD. En prensa.

- García, Óscar Armando, 2004. “Entre la devoción y la teatralidad: breve crónica de una pastorela en Zumpango de La Laguna”. En B. Aracil, Ó. A. García, A. Ortiz, C. Raffi-Béraud y N. Roám Calvo, eds. *Fiesta y teatralidad de la pastorela mexicana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 109-114.
- Hegel, G. W. F., 2008. *Estética*. Traducción de Hermenegildo Giner de los Ríos. Buenos Aires: Losada, 2 tomos. [1835]
- Lessing, G. E., 1993. *Dramaturgia de Hamburgo*. Traducción de Feliu Formosa. Madrid: ADE. [1769]
- Morales, José Ricardo, 2009. “Colón a toda costa o el arte de marear”. En *Obra completa: Teatro I*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1287-1335.
- Prizzo, Aldo Rubén, 2015. *Sostener la inquietud*. Buenos Aires-Rosario: Universidad Nacional de Rosario y Biblos.
- Rancière, Jacques, 2013. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rousset, Jean, 1972. *Circe y el pavo real. La literatura francesa del barroco*. Barcelona: Seix Barral.
- Rozik, Eli, 2014. *Las raíces del teatro. Repensando el ritual y otras teorías del origen*. Buenos Aires: Colihue. Traducción de Ricardo Dubatti y Nora Lía Sormani.

- Shakespeare, William, 1991. *The Complete Works*. Eds. Stanley Wells and Gary Taylor. Oxford, Clarendon Press, Oxford University Press.
- Sormani, Nora Lía, 2004. “El niño espectador”. En *El teatro para niños. Del texto al escenario*. Rosario: Homo Sapiens, 51-58.
- Sprengelburd, Rafael, 2018. *Diarios del capitán Hipólito Parrilla*. Buenos Aires: Entropía, Col. Apostillas.
- Vallejos, Soledad, 2018a. “El espacio público es para los amigos. El gobierno porteño inundó la cartelería ciudadana con un mensaje evangélico”. En *Página/12*, Buenos Aires, Sección Sociedad, 24/12/18, 13.
- 2018b. “A contramano del pañuelo naranja. El debate por los mensajes religiosos en los espacios públicos de la Ciudad”. En *Página/12*, Buenos Aires, Sección Sociedad, domingo 30/12/18, 18-19.
- Vega, Lope de, 2003. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Edición de Juan Manuel Rozas. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

