



En un trabajo anterior publicado en *Conjunto*,¹ sostuvimos que uno de los fenómenos más potentes de la porosidad del teatro (y que impide que pueda ser pensado como una entidad autosuficiente, solo autorreflexiva, auto-modélica 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 como en su articulación histórica a través de siglos de diferentes configuraciones expectatoriales. Ya expusimos el rol fundamental del espectador en la liminalidad teatral;² en esta ocasión destacaremos otras aristas de la misma problemática.

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) y 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 solo 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 (*theátron*, “mirador”, del verbo *theáomai*, “ver”, “ver aparecer”, “examinar”, “ser espectador”), pero que en griego también comparte la palabra teoría. Ver en tanto observar, percibir, sentir, inteligir. Mirar con los ojos, con el corazón, con el deseo, con la memoria,

Ilustraciones: Fabián

¹ Ver Jorge Dubatti: “Teatro-matriz y teatro liminal. La liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral”, *Conjunto*, n. 185, oct.-dic 2017, pp. 81-94.

² Ob. cit., p. 89.

con la inteligencia. Teatralidad es una palabra creada luego del término teatro, pero que resulta su precuela teórica: fue gestada después, pero para nombrar algo que está mucho antes.³

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.⁴ La teatralidad (organizar la mirada del otro, 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, 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 este se apropia de la teatralidad para darle un uso específico. A diferencia de lo que sostiene la doxa,⁵ 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, esta 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 de lo humano, que se pone

en ejercicio, liminalmente, en diversos ámbitos: teatralidades cívica, ritual, mercantil, universitaria, deportiva, etcétera.

TEATRO-MATRIZ Y TEATRO(S)

El teatro, en sentido genérico y abarcador, el teatro-matriz, sería resultado de un nuevo uso, tardío respecto de los anteriores, de la teatralidad humana, y se emparenta, por vía antropológica, 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 metáfora corporal, la ficción, el mundo paralelo al mundo, la construcción desde el cuerpo de un universo 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 (enseguida volveremos sobre este término) la aparición y configuración de una construcción de naturaleza metafórica, mundo paralelo al mundo, ficcional o puramente formal, con sus propias reglas, en/desde el cuerpo de los actores. El teatro genera la teatralidad poiética, y en ella se constituye como un legado de siglos, viviente y maravilloso. Aristóteles, en su *Poética*, llama a esa construcción corporal (en 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”.⁶

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.⁷ Incluye 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. Por eso podemos hablar de teatro(s), en la inabarcable expansión histórica de los primeros

³ Ibid., p. 81-82.

⁴ 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 (Obra completa: teatro I*, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 2009, pp. 1287-1335), “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 Jorge Dubatti: “Convivio y tecnovivio: entre infancia y babelismo”, *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*, Atuel, Buenos Aires, 2014, pp. 123-136.

⁵ Nos referimos a las ideas sobre el teatro que produce la doxa, pensamiento acrítico 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, véase el cap. I Jorge Dubatti: *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Atuel, Buenos Aires, 2007, e *Introducción a los estudios teatrales*, Atuel, Buenos Aires, 2012, pp. 27-32.

⁶ Eli Rozik: *Las raíces del teatro. Repensando el ritual y otras teorías del origen* (Trad. Ricardo Dubatti y Nora Lia Sormani), Colihue, Buenos Aires, 2014.

⁷ Jorge Dubatti: *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*, Atuel, Buenos Aires, 2010, pp. 17-152.

bailarines y poetas orales a 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,⁸ observamos la coexistencia de concepciones, estructuras y formas de trabajo que provienen de fuentes antiquísimas. Baste pensar en el concepto historiográfico de Larga Edad Media o de Nueva Edad Media, o detenerse a analizar, a manera de caso, la experiencia teatral registrada por Óscar Armando García en Zumpango de La Laguna, México.⁹

TRANSTEATRALIZACIÓN Y LIMINALIDAD

Llamamos transteatralización 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. Abonada por el auge de la mediaticidad y la digitalización en el mundo contemporáneo, 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. Es decir que, 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 y refinarla.

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 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).¹⁰ 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” 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 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. Las iglesias alternativas están creciendo a pasos agigantados. Los canales argentinos de televisión (de aire, cable, digitales), a la medianoche, son tomados 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 veinticuatro horas del día), al pie de la imagen de pantalla una cinta sin fin va publicando todas las ciudades y pueblos de la Argentina donde las iglesias se han localizado: están en todas partes. En reconocimiento de dicho poder, algunos políticos argentinos hoy se están aliando a esas iglesias. Por su capacidad de organización de la mirada. En diciembre de 2018 el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires difundió en la cartelería urbana mensajes evangélicos.¹¹ ¿Los creyentes votarán

⁸ Ver Jorge Dubatti: “La dramaturgia en la destotalización de los teatros argentinos”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, n. 19, dic. 2018, pp. 86-98. Integra el dossier “El campo expandido de las prácticas teatrales argentinas contemporáneas”, coord. por María Julia Rossi y Ana Sánchez Acevedo.

⁹ Óscar Armando García: “Entre la devoción y la teatralidad: breve crónica de una pastorela en Zumpango de La Laguna”, B. Aracil, Ó. A. García, A. Ortiz, C. Raffi-Béraud y N. Roám Calvo, eds: *Fiesta y teatralidad de la pastorela mexicana*, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Ciudad de México, 2004, pp. 109-114.

¹⁰ Aldo Rubén Pricco: 2015. *Sostener la inquietud*, Universidad Nacional de Rosario y Biblos, Buenos Aires, 2015.

¹¹ Soledad Vallejos: “El espacio público es para los amigos. El gobierno porteño inundó la cartelería ciudadana con un mensaje evangélico”, *Página/12*, Sociedad, lunes 24/12/18, p. 13, y “A contramano del pañuelo naranja. El debate por los mensajes religiosos en los espacios públicos de la Ciudad”, *Página/12*, Sociedad, domingo 30/12/18, pp. 18-19.

a quien la Iglesia les indique? ¿Tendremos en el futuro en la Argentina un presidente de procedencia evangélica? En la transteatralización las estrategias del teatro borran su carácter poiético metafórico. Ya no se trata sólo de una “sociedad del espectáculo”,¹² 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?

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 hospedamos (en México, los 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. 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 solo están en los pasillos y espacios públicos del hotel, sino 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 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 más de una serie de televisión 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 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 encontremos, o solo sospechemos

¹² Guy Debord: *La sociedad del espectáculo*, Pre-Textos, Valencia, 1999.

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? ¿No multiplican su percepción los noticieros cuando muestran en televisión el registro de 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?

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 en 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. Ni hablar de los “espectadores” de la AFIP (Administración Federal de Ingresos Públicos) de la Argentina, que según nuestra contadora lleva automáticamente el registro de todo lo que compramos, cobramos y hacemos con el dinero. Somos actores de una transteatralización ubicua. Solo no actuamos para nuestros panespectadores cuando nos dormimos o nos desmayamos. Transteatralización o panteatralidad. Sustituto contemporáneo del principio teodramático del cristianismo, que ubicaba a Dios como espectador omnisciente de las acciones humanas (incluso las interiores) y permanentemente nos recordaba: Tenés que portarte bien porque Dios todo el tiempo te está mirando.

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 toda soltura salimos hablando en el noticiero, o nos valemos de esos mismos saberes para las reuniones con amigos. Un dramaturgo-director argentino reflexiona sobre el problema en un texto notable. 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. Todo puede actuar de lo que es. La transteatralización se ha transformado en una condición de existencia y hasta en una posible salida laboral.

Recapitemos. Tanto histórica como lógicamente, primero fue la teatralidad, luego el teatro, y luego el teatro (multiplicado a su vez por el cine, la radio, la televisión, el video, el universo digital...) realimentó la teatralidad bajo las nuevas formas de la transteatralización. Hoy todo el orbe social está transteatralizado y teatralidad/teatro/transteatralización constituyen un *continuum* osmótico. 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 tendencia: 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 y contra la transteatralización.¹⁵

El teatro (o la teatralidad poiética) proviene de la familia de la teatralidad, y en consecuencia

¹⁵ Jorge Dubatti: “Teatralidad, teatro, transteatralización: notas sobre teatro argentino actual (y en particular sobre *La máquina idiota* de Ricardo Bartís)”. *Revista Karpa*, n. 7, 2014. <http://www.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa7/Site%20Folder/dubatti1.htm>. Véanse al respecto los trabajos de María Eugenia Berenc, Paola Hernández y Eugenio Scholnicov, Jorge Dubatti (coord.): *Poéticas de liminalidad en el teatro II*, Fondo Editorial ENSAD, Lima, 2019. En prensa.



guarda un vínculo de porosidad, osmótico, con las distintas ramas: teatralidad social, ritual, mercantil, sexual, política, etc. Percibimos en la teatralidad poiética del teatro una conexión imposible de borrar con ese origen familiar. 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 entretejidos. ¿Qué mayor manifestación de ese entretejido que la transteatralización, en la que los saberes de la teatralidad poiética se ponen al servicio de las otras ramas de la teatralidad? 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 *poiésis* teatral, a partir de la

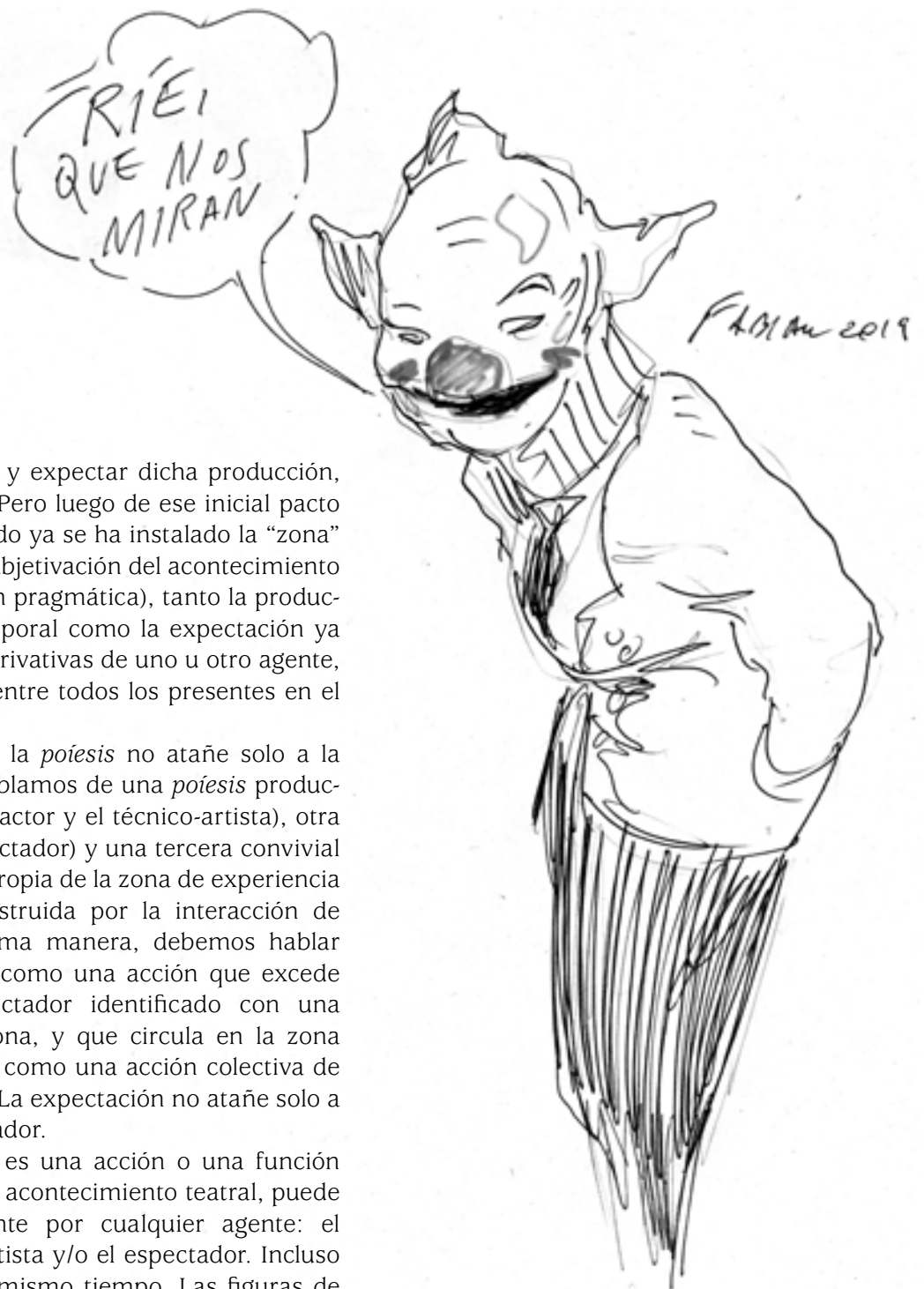
mímesis, absorbe y relabora en metáfora la observación de la teatralidad social, poniéndola en evidencia, muchas veces discutiéndola o desentramándola como transteatralización. Si bien se ha intensificado en la contemporaneidad, ya encontramos estos vínculos liminales en la Antigüedad, analizados por Aristóteles en la *Retórica* (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 EXPECTACIÓN COMO ACCIÓN

Los conceptos de teatro-matriz, teatro liminal y liminalidad teatral, así como las relaciones entre teatralidad/teatro/transteatralización, obligan a redefinir el concepto de espectador, y a liberarlo de los procesos de regulación y especificación a los que lo 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 en el arte contemporáneo que "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,¹⁴ 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 *poiésis* corporal en el actor, acaso con la ayuda

¹⁴ Jorge Dubatti: *Introducción a los estudios teatrales*, ob. cit.



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 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). De la misma manera, debemos hablar de la expectación como una acción que excede y supera al espectador identificado con una determinada persona, y que circula en la zona de acontecimiento como una acción 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 a esperar. Es decir que en el espectador “de la butaca” hay mucho más que expectación, no se reduce a esta, 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 el espectador de la teatralidad como un observador/observante. 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 “espectación” 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”. 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 zona de veda. El prefijo *ex-* refuerza la idea de distancia, de contemplación desde otro lugar, de observación desde afuera.

En cuanto al teatro, considerándolo según la definición arriba expuesta como una rama específica desprendida de la teatralidad (la rama poiética, metafórica, ficcional o puramente formal,¹⁵ que instaura mundos paralelos al mundo), la expectación consiste en la acción de observar la producción de *poiésis* 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 poiética 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.¹⁶ Generalmente este fenómeno se realiza gradualmente, 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.

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. 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.

Con estas dos conceptualizaciones (la expectación es una acción, la del observador / observante, que circula entre todos los agentes; la persona-espectador, “el de la butaca”, no solo 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. Por ejemplo, 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. En el vaso se advierten los brazos alzados, los rostros conmovidos y una energía

¹⁵ Sobre la condición ficcional y/o no-ficcional de la metáfora poiética, véase Jorge Dubatti: *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*, ob. cit., c. II.

¹⁶ Nora Lía Sormani: “El niño espectador”, *El teatro para niños. Del texto al escenario*, Homo Sapiens, Rosario, 2004, pp. 51-58.

corporal expansiva del público; en la pintura de Fouquet, los actores, el *meneur en jeu* (anteecedente 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 trascendentes del Ser divino: el Bien, la Belleza y la Verdad. ¿Podemos hablar, en consecuencia, de un *espectador liminal*, no solo observador/observante sino, al mismo tiempo, oficiante del rito, constructor de la *poïesis*, participante de la comunidad y la fiesta? También encontramos vigente este espectador liminal, por ejemplo, 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.¹⁷

El rey es, al mismo tiempo, espectador del ballet (observador de la producción de *poïesis* 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 *poïesis*), y 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 convencionalizado por la Modernidad (puramente contemplador, distanciado 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 *poïesis* 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)¹⁸ 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 (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 1609), etcétera. Progresivamente, con la edificación de las salas a la italiana y los procesos de racionalización de la Modernidad, se irá sometiendo al espectador

¹⁸ 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 solo es cognoscible por su praxis histórica concreta en el acontecimiento, en sí misma impredecible; espectador implícito o modelo, el 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 teatólogos 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 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? Ver Jorge Dubatti: “Pensar a los espectadores de teatro”, *IECE. Revista Digital*, Mar del Plata, a. III, n. 6, dic. 2018, pp. 3-6. <http://iece-argentina.weebly.com> y “Hacia la praxis del espectador histórico-real desde una Filosofía del Teatro”, M. Garrido, dir.: *Actas IX Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén (En homenaje a Margarita Cristina Mancilla)*, EDUCO Editorial Universitaria, Neuquén, 2018, pp. 234-246.

¹⁷ Jean Rousset: *Circe y el pavo real. La literatura francesa del barroco*, Seix Barral, Barcelona, 1972, p. 16.

a una especificación de sus funciones, para reducir sus otras capacidades, incluso anularlas, como forma de control. El espectador padece un proceso semejante al que sufre 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 regula, 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”,¹⁹ y se pregunta: “¿Queréis merecer los amores del público?”, 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 cuestionamiento de 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)²⁰ y el posdramático (Bouko).²¹

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 Theater 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

¹⁹ Nicolas Boileau: “Poética”, *Aristóteles, Horacio, Boileau*, Edición al cuidado de A. González Pérez. *Poéticas*, Editora Nacional, Madrid, 1977, p. 118.

²⁰ Jacques Rancière: *El espectador emancipado*, Manantial, Buenos Aires, 2013.

²¹ Catherine Bouko: *Théâtre et réception. Le spectateur post-dramatique*, Peter Lang, Bruxelles, 2010.



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 criticastro insignificante.²²

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.²³

Por su parte, en su *Estética* (1835), G. W. F. Hegel reconoce la existencia de públicos diferentes de acuerdo a 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.²⁴

En todos ellos, y en cada categoría histórica descifrable a partir de los comportamientos de los espectadores o su diseño ideal, 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.²⁵

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 inteligir la diversidad, continuidad y cambios de las configuraciones del espectador a través de los siglos de historia teatral. ■

²² G.E. Lessing: *Dramaturgia de Hamburgo* [1769], Trad. Feliu Formosa, ADE, Madrid, 1993, p. 76.

²³ Denis Diderot: *La paradoja del comediante* [1773], Trad. Héctor M. Goro, La Pléyade, Buenos Aires, 1971, pp. 88-89.

²⁴ G.W.F. Hegel: *Estética* [1835], Trad. Hermenegildo Giner de los Ríos, Losada, Buenos Aires, 2008, t. II, pp. 516-517.

²⁵ Véanse, en complementariedad con estas propuestas, los trabajos de Cora Fairstein y Didanwy Kent, respectivamente sobre el "aespectactor", de Augusto Boal y el "respetador", Jorge Dubatti (coord.): *Poéticas de liminalidad en el teatro II*, ob. cit. 2019.