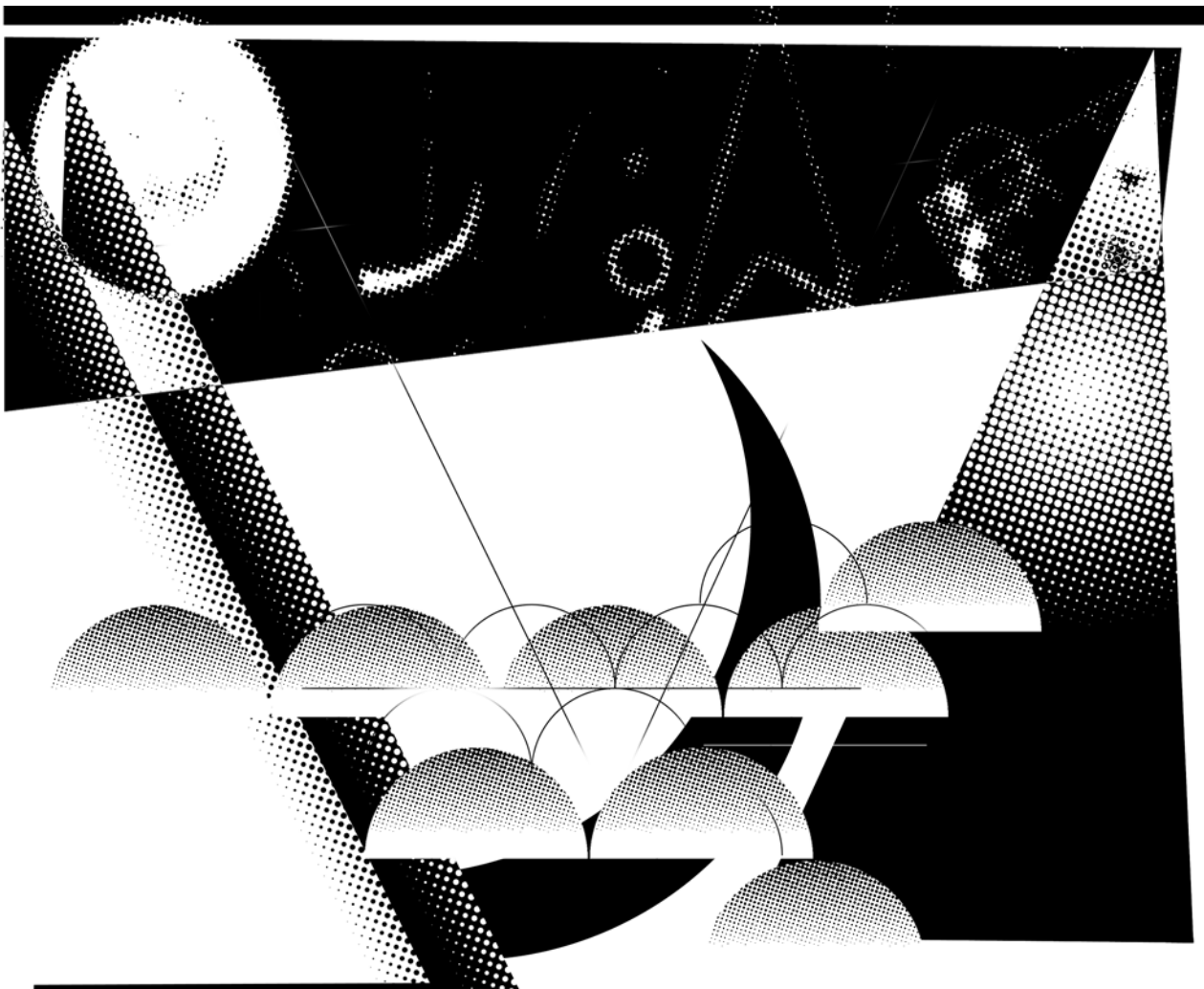


EL ESPECTADOR COMO OTRO:

Dos (o tres) modelos teatrales del Novecientos



A primera vista, podrá parecer que uno de los éxitos teatrales del siglo pasado consiste en una clara separación entre la problemática del actor y la del espectador, o, lo que es peor, en una pura y simple anulación del segundo. Por ejemplo, parece ser este, con el arte como vehículo, el punto de llegada de la búsqueda de Grotowski (pero descubriremos que las cosas no son realmente así).

Puede ser útil volver a examinar la gran ruptura del siglo xx, generalmente estudiada sobre todo desde el punto de vista del actor, aplicando una mirada centrada en cambio sobre el espectador.

En efecto, centrar la discusión en el espectador y en los estatutos tradicionales de la recepción teatral es un modo adecuado y particularmente útil de leer en profundidad las revoluciones escénicas del siglo xx, que de modo vario persiguen reconstruir una relación teatral (actor-espectador) auténtica, desalienada, que supere la columna de Hércules de un disfrute pasivo y externo, basada en la separación y la distancia física (teatro a la italiana), basada en la visión-escucha y en el juicio crítico (si se piensa en los espectadores-jueces de los enfrentamientos trágicos del teatro ateniense de Dionisos del siglo v): un disfrute mental (intelectual) y también emocional, pero bastante incorpóreo, descarnado, podríamos decir; esto es, construido sobre el alejamiento del cuerpo y de los bajos sentimientos y sobre la incapacidad de intervención.

Dos resultan ser los **modelos alternativos** elaborados al respecto, con tantos matices diversos, en el curso del siglo xx: el espectador participante y el espectador testigo. Se trata de dos líneas que corren paralelas a lo largo del siglo xx, a veces encontrándose y entrelazándose (por ejemplo, justamente el trabajo de Grotowski).

I) El espectador participante. Son dos los instrumentos principales con los que se in-

tenta hacer del espectador un participante hasta, al final, anularlo como público:

a) la implicación material y dramaturgica;
b) la activación plurisensorial, con particular atención a la recuperación de los sentidos llamados bajos y también, a veces, de la actividad motora. Esto, al menos, desde un punto de vista sincrónico. Veamos en cambio como esta estrategia, con sus instrumentos principales, se desarrolla y articula en el curso del siglo pasado.

Se parte de la activación plurisensorial, sinestésica: pensemos en las fiestas futuristas y dadaístas, que recuerdan entre otras cosas las varietés y el café concierto, pero también en los espectáculos simbolistas de Paul Fort o en los experimentos de Kandinski con *Suono giallo*. Esta activación desemboca, en los años veinte y treinta, en el mecanismo de la inducción cinestésica (o metacinéctica), gracias a los rusos y, en particular, a Eisenstein y Meyerhold: el espectador como objetivo que hay que «trabajar», las atracciones, los movimientos expresivos¹.

Otro momento significativo e innovador se produce en los años sesenta y setenta, cuando prevalece la línea de la implicación física y dramaturgica, gracias especialmente a los experimentos pioneros del Living Theatre y del Teatr Laboratorium de Grotowski² (pero no olvidemos que ya Artaud lúcidamente había teorizado sobre ello en los años treinta para su Teatro de la Crueldad, donde entre otras cosas imagina un espectador a quien el espectáculo rodea y asedia por todos los lados).³

Marco de Marinis

¹ Me remito a mi trabajo *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000, en particular al capítulo VIII sobre «L'azione efficace».

² Cf., de quien esto escribe, *Il Nuovo Teatro. 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987 (traducción española, Madrid, Paidós).

³ V. Antonin Artaud, *Il teatro della crudeltà (Primo manifesto)* (1932), en *Il teatro della crudeltà con altri scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 1968.

Es necesario introducir al menos un tercer modelo de espectador desalienado del siglo xx: el espectador competente.

En los años ochenta, y sobre todo en los noventa, vuelve en cambio a prevalecer la activación plurisensorial (me limitaré a citar los trabajos del colombiano Enrique Vargas, desde *Oracoli* a *Memoria del vino*, o del grupo italiano Teatro del Lemming, bajo la guía de Máximo Munaro: *Edipo*, *Dioniso*, *Amore e Psiche*, *Odisseo*. Pero ya a partir de ahí se puede hablar de un «género» muy extendido con todos los inevitables contragolpes de la tendencia de moda): el espectador, solo o en pareja o con otros pocos compañeros de aventura, es invitado-forzado a recorrer un itinerario, en general fuertemente connotado en el sentido mítico o arquetípico, a lo largo del cual todos sus sentidos serán estimulados y tal vez agredidos; especialmente los más bajos: olfato (perfumes, etc.), gusto (se come, se bebe), tacto (se entra en contacto físico, en general de modo agradable aunque no siempre, con otros espectadores y con los actores —incluso uno puede ser también acariciado y abrazado por cuerpos desnudos del otro sexo, en el mejor de los casos—). Pero el premio, admitido que sea previsto, necesita merecérselo: y sucede que viene subordinado casi siempre a verdaderas pruebas iniciáticas: esperar en la oscuridad más absoluta durante largos minutos, tal vez en un pequeño espacio cerrado claustrofóbico repleto de muchos otros espectadores; obligado a mirarse en espejos deformantes después de tener que vestirse con ridículos trajes femeninos (para los hombres); moverse a ciegas en espacios desconocidos y accidentados; ser el blanco de lanzamientos de objetos, tierra, arena, hojas, etc.

En realidad, aquí, por lo visto, no falta siquiera la implicación material y dramática, ya que el espectador se convierte a menudo en *objeto y sujeto* del espectáculo: como en el caso del único espectador vendido del Edipo, del Teatro del Lemming, que entre otras cosas realiza de manera paradigmática y extrema el propósito, subyacente a toda esta línea de búsqueda, de marginar los sentidos nobles, tradicionalmente privilegiados, en particular la vista (a la que, como es notorio, las palabras «teatro» y «espectáculo» pertenecen etimológicamente), negando por lo tanto al espectador en cuanto tal.

⁴ GROTOWSKI, Jerzy, *Teatro e rituale*, «Il Dramma», VI, 14-15, 1969, pp. 76-77. Se puede leer este texto en una nueva traducción, en *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969* (2001), textos y materiales de Jerzy Grotowski y Ludvik Flaszen con un escrito de Eugenio Barba (ed. Ludwik Flaszen, Carla Pollastrelli y Renata Molinari), Firenze, La Casa Usher, 2007, págs. 108-124 [la cita está en p. 111].

II) El espectador testigo. Nace en los enclaves de los pequeños teatros de arte (Co-peau, etc.) pero es solo con Grotowski, en los años sesenta, cuando recibe una teorización y una experimentación adecuada. Se trata del montaje (o, más exactamente, de uno de los montajes) de *El príncipe cons-tante* (1965): con este célebre espectáculo, Grotowski madura de manera definitiva un cambio ya embrionariamente iniciado en las sucesivas versiones de *Acrópolis* (1962-1967), pasando de la búsqueda del espectador participante (*Sakuntala*, *Gli Avi*, *Kordian*, *Faust*, la misma *Acrópolis* en la primera versión) a la muy diversa, y en muchos aspectos opuesta, búsqueda del espectador testigo: un espectador de nuevo separado del espectáculo, aunque siempre muy cerca físicamente de este.

¿Pero qué quiere decir «testigo» para Grotowski? En un bellissimo e importante escrito de 1968 (como de costumbre, transcripción de una conferencia), titulado «Teatro y ritual», lo explica perfectamente:

La vocación del espectador es ser observador, pero sobre todo ser testigo. Testigo no es el que mete la nariz por doquier, el que se esfuerza por ser lo más cercano posible e incluso interferir en la actividad de los otros. El testigo se mantiene un tanto distante, no quiere entrometerse, desea ser consciente, mirar lo que sucede desde el principio al fin y conservarlo en la memoria. [...] *Respicio*, el verbo latino que indica respeto por la cosa, esa es la función del testigo real; no entrometerse con su mísero papel, con la inoportuna demostración «yo también», sino ser testigo, o sea no olvidar, no olvidar a ningún precio⁴.

Esta figura del testigo, aparentemente abandonada por Grotowski en los años sesenta y setenta, años que con el **parateatro** y el **teatro de las fuentes** parecen haber estado de nuevo al frente de la participación, aunque ahora *sin* el espectáculo, *más allá* del espectáculo, resurge con toda su fuerza, si bien de manera diversa, en el **arte como vehículo**. Diré algo para terminar. Pero antes, para ser exacto, es necesario introducir al menos un tercer modelo de espectador desalienado del siglo xx.

III) El espectador competente. Es el propuesto por Brecht, que tuvo que hablar —como es evidente— de la necesidad de dar vida a un verdadero y apropiado «arte del espectador» —y ¡solo Dios sabe qué necesarios nos serían aquellos tiempos!

¿Quién es el espectador competente? Un poco paradójicamente, al menos para un acérrimo antiaristotélico como es el dramaturgo de Augusta, se trata tal vez de la última gran reformulación del espectador-juez del teatro ateniense del siglo V. En realidad posee rasgos del participante y del testigo: a) *la distancia* del testigo, que en este caso se adhiere o debería adherirse, dando así testimonio, no a la historia o al personaje, sino a la ideología del autor: la visión marxista, del materialismo histórico, de los acontecimientos humanos; b) *la activación sensorial* del participante (fue Roland Barthes quien subrayó la precisión y la sensualidad de los signos en las puestas en escena del Berliner Ensemble y quien habló, a este propósito, del verdadero y característico *éblouissement*⁵). Por lo demás sabemos cuál fue para Brecht el usuario ideal del teatro épico: el espectador competente de un combate de boxeo, con el puro en la boca e incluso un vaso de buen whisky en la mano.

Volviendo al hoy, me parece que la búsqueda teatral actual, vista desde la perspectiva del espectador, se caracteriza por el relanzamiento radical, con éxitos de vez en cuando anómalos e inéditos, de los dos modelos esbozados (a los que, como apenas se ha visto, también la hipótesis brechtiana puede ser en buena parte reconducida): el espectador participante y el espectador testigo.

Podremos más bien sostener que los éxitos anómalos e inéditos dependen en buena parte de la radicalidad del relanzamiento, con lo que se llega o parece que se llega —ya lo he anticipado— hasta negar, en cierto modo, la existencia del espectador en cuanto tal, tradicionalmente entendido.

De un lado resurge, y viene relanzada con fuerza, la propuesta de una experiencia teatral del espectador fundada sobre la corporeidad, sobre la plurisensorialidad, tactilidad, sinestesis, cinestesis: son las palabras clave de un nuevo, pero en realidad antiquísimo, paradigma estético que se va delineando a lo largo de todo el siglo XX y



que llamaré (con Richard Schechner o Marcel Joussé) «**rasico**» o «**manducatorio**» (podríamos hablar de un teatro del sabor o de la comida).

Por el otro lado, resurge, y viene relanzado con fuerza, la propuesta de una experiencia teatral como un ser testigo —dar testimonio de algo que tal vez no ha sido ni siquiera creado para nosotros, para los espectadores, pero que sin embargo puede producir efectos *también* sobre nosotros—, aunque haya sido pensada y realizada esencialmente para producir efectos en quien actúa, en los *performers* o *doers*. Naturalmente estoy aludiendo a *Action*, la partitura (mejor dicho las partituras) que Grotowski y Thomas Richards han elaborado, a partir de 1985 en Pontedera, en el ámbito del **arte como vehículo**.

Es evidente —en consecuencia— cuán aproximado e impreciso resulta hablar de simple y pura eliminación del espectador en el trabajo final de Grotowski en el Workcenter de Pontedera y en el continuado hasta hoy por sus herederos, el ya citado Thomas Richards y Mario Biagini. Lo demuestran en particular los trabajos más recientes (2009-2010) del Workcenter de Jerzy Grotowski y Thomas Richards: *The Living Room*, del grupo dirigido por Thomas Richards, y las *performances* sobre Allen Ginsberg (en particular *I am América*), producidos por el Open Program dirigido por Mario Biagini. ■

Traducción de Miguel Signes

Jerzy Grotowski, 1989.

⁵ Cf. Las intervenciones sobre Brecht y sobre el Berliner Ensemble, recogidas en Roland Barthes, *Sul teatro*, (ed. Marco Consolini), Roma, Meltemi, 2002.

Nota del traductor: «Rasico» es un adjetivo que no existe en italiano, y viene a ser el modo de traducir al italiano lo que Schechner ha denominado con feliz nombre *Rasaesthetics* o estética del rasa. El rasa resulta ser un concepto tradicional indio (o hindú) presente —parece— en el teatro sánscrito. Dedicó todo un libro a la cuestión. He encontrado una pseudodefinition que toma de una cita y dice: «*Rasa* es el resultado de combinar *vibhava* [estimulo], *anubhava* [reacción involuntaria] y *vyabhicari* [reacción voluntaria]».