

El espectador explícito según Griselda Gambaro

Catalina Julia Artesi

Universidad de Buenos Aires¹, Argentina



e-ISSN: 3028-9718



©Catalina Julia Artesi, 2024.
Publicado por la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático «Guillermo Ugarte Chamorro» (Lima, Perú). Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional

Citar como: Artesi, C. (2024)
El espectador explícito según Griselda Gambaro.
Liminal, 1(2), a0043. <https://doi.org/10.69746/liminal.a19>

Revisado por pares
Recibido: 6/06/2024
Aceptado: 11/12/2024

Resumen

Nos proponemos analizar el espectador explícito mencionado en los metatextos de Griselda Gambaro reunidos en el libro *El teatro vulnerable* (2014), donde observamos diferentes clases de espectadores reconocidos por ella a lo largo de su trayectoria como dramaturga, tanto en las puestas de sus obras que se hicieron en la Argentina, en el circuito del teatro independiente, como en los teatros oficiales locales. También comparamos sus conceptos con las ideas vertidas por el director argentino Alberto Ure (1940-2017) respecto del público que participó en sus experiencias teatrales. Finalmente, comparando tales escritos, comprobamos cómo entonces los espectadores que concurrían al circuito de los teatros independientes ya no eran meros observadores de una puesta convencional.

Palabras clave: Teatro argentino, espectadores, Griselda Gambaro, Alberto Ure

Abstract

We propose to analyze the explicit spectator that appears in her metatexts gathered in the book *El Teatro Vulnerable* (2014), where we observe different types of spectators recognized by her throughout her career as a playwright, both in the staging of her works that were performed in Argentina in the independent theater circuit and in local official theaters. Also, we compare her concepts with the ideas expressed by the Argentine director Alberto Ure (1940-2017) regarding the public that participated in his theatrical experiences. Finally, by comparing such writings, we were able to verify how at that time the spectators who attended the independent theater circuit were no longer mere observers of a conventional production.

Keywords: Argentine theater, spectators, Griselda Gambaro, Alberto Ure

De la lectura de los escritos de la dramaturga argentina Griselda Gambaro, realizados en la última década del siglo XX, nos surgieron interrogantes. ¿Por qué se ha detenido en los espectadores y espectadoras ideales de su dramaturgia y en aquellos que vieron esas versiones realizadas por diferentes directores y directoras a lo largo de su trayectoria? Quizás interpretó que podría mejorarse nuestro teatro en crisis —durante la posdictadura en el primer subperíodo (1983-1989)— pues los espectadores se hallaban regulados en plena modernidad, inmersos en puestas convencionales. Tal vez esta preocupación la llevó a reflexionar acerca de un experimento inusual en su artículo «Cambiar el ritual» (originalmente publicado en el diario local *Tiempo Argentino*, 1/12/85), donde un director argentino también buscaba la innovación y la ruptura respecto de la escena tradicional. Al estudiar dicho texto, nos surgieron

¹ La autora ha elaborado su artículo como parte de su trabajo en el Instituto de Artes del Espectáculo de la Universidad de Buenos Aires (IAE-UBA).

otros interrogantes. ¿Qué consecuencias produjeron dichas modificaciones generadas por el director Alberto Ure en su realización de *Puesta en claro*, cuando implementó en 1986 ensayos con público en el teatro El Galpón del Sur? ¿Cómo se comportaba ese espectador en aquella experiencia liminal? ¿Qué modificaciones se producían durante el convivio teatral? ¿Qué nuevos cuestionamientos aparecían en ese público que presentía su liberación?

Sus metatextos

En varios artículos de nuestra autora, reconocemos el espectador ideal, genérico. También reconocía las diferencias entre el público del teatro comercial y el del teatro independiente argentino en los ochenta, pues en la dramaturgia debían incluirse contenidos y propuestas escénicas más dinámicas en los circuitos no comerciales. Como lo mencionamos antes, nuestro teatro se hallaba carente de creatividad y era necesario innovar tanto en la dramaturgia autoral como en la dramaturgia de puesta.

Nos interesa en particular su artículo «Cambiar el ritual», donde planteó el caso de los ensayos con público de *Puesta en claro* (1985) que dirigía Alberto Ure en El Galpón de Guevara; más adelante, la repuso en el Teatro Payró (1986), ambas salas del *off* Av. Corrientes, ubicadas en la Capital Federal. Ella observó —en dicha experiencia opuesta a los ensayos privados— diferentes reacciones respecto de las puestas convencionales: “el ensayo ha perdido su sacralidad y recogimiento, en cambio el público le aporta la tensión de su presencia” (Gambaro, 2014, p. 74). Da cuenta de varias transformaciones en este párrafo. En principio, no se hallaba el espectador pasivo, regulado, con la mirada ordenada (Dubatti, 2017 y 2019), no evidenciaba una distancia espectacular (Rancière, 2008). Al contrario, producía una tensión en los actores, los técnicos, el director y la autora: “esta búsqueda ante los ojos de todos tiene también una poderosa fascinación” (Gambaro, 2014, p. 75). Esto se debía a que durante las improvisaciones que realizaban los actores, vinculadas con las escenas originales de la obra, se exponía todo el equipo creativo, mostrando sus debilidades, artísticamente hablando, pero, a la vez, recibía el grupo las consecuencias de la acción de la mirada de los espectadores, observantes-observados: “tantea en la oscuridad siendo mirado [énfasis agregado] y es exigido por esa mirada a entregarse durante el ensayo como si le fuera la vida” (Gambaro, 2014, p. 75).

Abordamos un libro editado en el año 2019 por el Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires, *Asaltar un banco, Conversaciones con Alberto Ure*, realizadas entre 1988 y 1989, en el teatro El excéntrico de la 18 de esta ciudad; en el ítem *Puesta en claro: la actuación salvaje*, el director respondía la pregunta de la actriz y directora argentina, Cristina Banegas, respecto de estas experiencias que había realizado entonces:

Ure: Claro. En ese momento nos preguntábamos ¿qué hay que recuperar de esa técnica llamada improvisación? Esto, teniendo en cuenta que una improvisación no es lo mismo en cualquier lado. Es lo contrario de lo instituido en cada estructura... nosotros la empezamos a definir de otra manera... empezamos a definir como improvisación otra cosa. (Banegas et al., 2019, p. 11)

Luego de que Cristina Banegas definiera técnicamente qué era la improvisación y cómo se utilizaba en las clases de teatro, el director agregó:

Ure: Mucha gente creyó que lo de *Puesta en claro* eran ensayos. En parte fue culpa nuestra porque los llamábamos “ensayos públicos” pero en realidad le decíamos así para ponerles un nombre. Circuló que estábamos ensayando una obra cuando, en realidad, estábamos haciendo cada noche una obra que consistía en una improvisación sobre la pieza de Griselda Gambaro. (Banegas et al., 2019, p. 10)

Consideramos que estas expresiones suyas aclaran muchos aspectos respecto del metatexto que analizamos de nuestra autora, ella no aclaraba la visión y los objetivos que tenía el director. Solo se limitó a mostrarlo desde lo fenoménico, como una espectadora experta que había visto otros ensayos de sus obras y se hallaba asombrada ante los cambios que se estaban produciendo en esa experiencia inusual.

Retomando nuestra comparación, más adelante aparecen en la respuesta del director elementos muy importantes en cuanto a las funciones que cumplía el espectador en el convivio:

En esta particular versión de *Puesta en claro*, el trabajo inicial (y esto fue una de las pocas cosas conscientes que pasaron en ese período) era la investigación sobre un tema especial: qué influencia tiene sobre el trabajo del actor quien lo está mirando. Cómo puede variar, por esto, una función. Nosotros detectábamos quién venía (porque invitábamos a determinado espectador o porque no era difícil saber quién era la gente que venía sin que la invitáramos) y trabajábamos meticulosamente sobre la influencia que había ejercido esa persona en el ensayo público. (Banegas et al., 2019, p. 11)

En esta parte de su exposición evidencia que el eje del experimento teatral era la acción de expectación, la participación de ciertos espectadores en forma activa, la generación de *poiesis* y su incidencia en la interpretación de los actores. Quedaba en claro que se producía un cruce de miradas, un diálogo fructífero entre ambos grupos (espectadores y equipo creativo) durante el encuentro, donde aparecía una zona liminal (Dubatti, 2017 y 2019) que Alberto Ure reconocía:

Es decir, no solo poníamos en escena su presencia durante las improvisaciones, sino que después pesquisábamos y analizábamos qué disparador (hacia la creación o, a veces, hacia el bloqueo absoluto) había provocado alguien determinado que estuviera allí. Esto fue muy interesante. Es notable cómo a veces una sola persona en el público —con la que uno tiene una proyección o una sensación determinada— varía el trabajo del actor. Lo varía totalmente. (Banegas et al., 2019, p. 11)

De este modo, se iba liberando el espectador junto con los artistas, cuando acrecentaba su *poiesis*, sus potencialidades creativas e incidía a su vez en las potencialidades artísticas del otro grupo. El espectador ya no mantenía la distancia espectacular (Ranciére, 2010), “lo correcto” que había prevalecido en la modernidad.

Además, Alberto Ure, en el ítem *Potenciar la ficción*, observaba que los espectadores también generaban *poiesis* durante la puesta de la obra. Consideraba que a partir de la vanguardia de los setenta se investigaba cómo en el convivio se daba el contrapunto entre la realidad y lo imaginario, donde resultaba fundamental la acción de expectación del espectador:

En *Puesta en claro*, cuando un actor decía: “Ante este público de Japón...”, obviamente el público percibía una situación imaginaria o cuando hablábamos mal de los uruguayos, se veía la construcción de un discurso que tendía a provocar risa a partir de la ridiculización del extranjero (Banegas et al., 2019, p. 12).

Si comparamos estas expresiones de Ure con los escritos de Griselda Gambaro que analizamos anteriormente, observamos que ella también coincidía con la visión de nuestro director, pues reconocía las transformaciones que producía esta nueva modalidad. A tal punto que utilizó una metáfora culinaria para describir los cambios sufridos por el espectador:

Por eso, su actitud no es tampoco la habitual, no es el público que se sienta a la mesa del teatro para ser servido. El riesgo asumido por el director y los actores tiende a modificar la estructura del público, que toma un contacto directo y visceral con el proceso de la puesta en escena. No será seducido ni agasajado, entrará en el riesgo, también él cambiará el ritual. (Banegas et al., 2019, p. 75)

En el convivio, ambos grupos compartían una nueva situación de carácter liminal que hasta ese momento no se había dado en el teatro argentino. Este nuevo carácter activo del espectador indica que había en aquella

época una búsqueda en ambos lados, que consistía en desestructurar las convenciones teatrales tradicionales, seguras, previsibles:

A esta altura de los ensayos, el público puede no entender del todo la propuesta del autor: solo se desarrollan algunas situaciones de la obra, pero llevadas al paroxismo, rotas en cualquier momento, cuando el actor lo decide por propio impulso o cuando Ure, transformado en “el que susurra”, le desliza “satánicamente” en el oído palabras que no se oyen. (Banegas et al., 2019, p. 75)

Griselda reconocía el carácter transgresor del experimento con esa metáfora culinaria espectador-comensal que refleja los cambios generados en aquellos espectadores del teatro independiente de aquella época que perdían su pasividad:

Romper la indiferencia del público, su control de mirón es uno de los mayores logros de esta experiencia. Cuando yo aludía a que ese público no es el que se sienta a la mesa del teatro para ser servido, quería decir que en estos ensayos nadie lo servirá, antes bien tendrá que perder su idea, vaga o definida, sobre “los excelsos misterios” de la creación... En teatro, más que en ningún otro arte, no sirve el alma cómodamente asentada en sus seguridades higiénicas, sino el compromiso y la ferocidad. (Banegas et al., 2019, p. 76)

En este párrafo, nuestra autora en la frase “los excelsos misterios”, evidencia su crítica hacia la concepción romántica de la creación: lo único que prevalecía era la inspiración del artista en su interpretación, una especie de situación mística donde evidentemente no se contaba con la participación activa del público.

En otro escrito teatral de Alberto Ure, *Sacate la careta* (2012), el director valoraba los procesos de hibridación que se habían generado a partir de las vanguardias, tendencias que apreciaron la técnica del ensayo en los setenta, desde el cual se abrió aún más el campo de la experimentación teatral. Incluso rescataba las experiencias innovadoras de la década del sesenta que se produjeron en nuestro país. Especialmente el Instituto Di Tella, donde precisamente Griselda Gambaro había estrenado *El Desatino* (1965); los *happenings* de Marta Minujín y otros artistas que trabajaron en el Centro de Experimentación Visual dirigido por Roberto Villanueva (1960-1965). También, reconoce en su texto la influencia de tendencias innovadoras provenientes del extranjero: por ejemplo, el grupo experimental estadounidense Living Theatre, con Judith Malina y Julian Beck. En suma, el director argentino consideró a los artistas transgresores para llevar adelante sus ensayos públicos. En su capítulo *El ensayo teatral, campo crítico* expresaba:

Cualquier teatro es, cuando llega el público, un espacio sacrificial. El público no es una persona individual, pero es alguien y viene a ver si lo que le ofrecen le sirve para tener una ilusión y desde allí desparramar algunas emociones y recuperar las que puede. (Ure, 2012, p. 67)

Al igual que Griselda, reconoce que en el convivio teatral ambos grupos (espectadores y equipo artístico) se enriquecían: “ese alguien se quedará con algo del actor y el actor se quedará con otra cosa —con éxito, con aplausos, con dinero, con vergüenza, con rechazos, con fama, pero no con *lo otro* [énfasis agregado]” (Ure, 2012, p. 67).

Cabe destacar que *Puesta en claro* (1974) había sido prohibida. En aquella época, en nuestro país imperaba el terror de la Triple A, Alianza Argentina Anticomunista (1973-1976), un grupo parapolicial terrorista de la extrema derecha que hizo desaparecer a militantes de agrupaciones políticas de izquierda, persiguió a intelectuales y artistas de entonces y muchos de ellos debieron exiliarse en otro país, como ocurrió con Griselda Gambaro. Durante la dictadura cívico-militar (1976-1983) tampoco pudo escenificarse la obra; recién a partir de la recuperación de la democracia, durante la presidencia de Raúl Alfonsín (1983-1989) se concretó. El conflicto de la pieza aludía a las relaciones de poder entre un médico y una paciente ciega, la extrema victimiza-

ción a la que era sometida en una familia disfuncional que había organizado el perverso doctor. La metáfora escénica familia-país refería a los mecanismos de violencia institucional que hubo durante el terrorismo de estado. La identificación del espectador con aquella situación, la posibilidad de abrir una nueva modalidad para encontrarse en el ritual, ya sin censura previa, habrá brindado un plus a dichos ensayos. De esta manera, surgía un espectador crítico, disidente respecto de los sucesos que se representaban, reflejando una visión distinta respecto del período histórico reciente. En suma, mientras compartían ese nuevo ritual se retroalimentaban mutuamente ambos grupos.

Conclusiones

Hemos analizado los escritos que produjo la dramaturga Griselda Gambaro, en donde reflexionaba sobre los espectadores de sus obras. Nos reveló que hacia finales del siglo XX se reconocían roles prefijados hacia el espectador en las puestas convencionales, quizás una de las causales de la decadencia del teatro argentino en aquella época. Nos detuvimos en un texto en particular, "Cambiar el ritual", donde aparecía una experiencia teatral transgresora que llevó adelante Alberto Ure, cuando se hallaba preparando la escenificación de *Puesta en claro*. Nuestro director reconoció la influencia de las vanguardias de los sesenta y setenta. Teniendo en cuenta estos procesos de hibridación precedentes, inauguró ensayos públicos para investigar las funciones que cumplía el espectador en las improvisaciones escénicas. Pudo verificar, en dichos experimentos, su participación, la *poiesis* que generaba en el convivio y su incidencia en el trabajo del actor, lo que a su vez posibilitó la génesis de nuevas poéticas.

Finalmente, mediante la comparación de los escritos de Griselda Gambaro con los realizados por Alberto Ure, pudimos comprobar cómo en aquella época los espectadores que concurrían al circuito de los teatros independientes ya no eran meros observadores de una puesta convencional. Se perfilaba, en dichas experiencias innovadoras, el despliegue de sus potencialidades creativas, en un proceso donde surgía otra clase de espectadores: críticos, disidentes y pensantes.

Teniendo en cuenta las expresiones del estudioso francés Jacques Rancière, concluimos que el espectador iniciaba su liberación pues "la emancipación, por su parte, comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar... El espectador también actúa, como el alumno, como el doctor. Observa, selecciona, compara, interpreta" (Rancière, 2010, p. 19).

Contribución de autoría

Catalina Julia Artesi es responsable de la redacción, revisión y versión final del artículo.

Potenciales conflictos de interés

Ninguno.

Financiamiento

Autofinanciado.

Referencias

Banegas, C., Genta, A. y Luzzani, T. (2019). *Asaltar un banco. Conversaciones con Alberto Ure*. Teatro Nacional Cervantes.

Dubatti, J. (Coord.) (2017). *Poéticas de liminalidad en el teatro*. Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.

Dubatti, J. (2019). Espectadores, Acción, Liminalidad, Historia. *Revista Conjunto* 191(abr- jun), pp. 11-21.

Gambaro, G. (2014). *El teatro vulnerable*. Alfaguara.

Gambaro, G. (1987). Puesta en claro. En *Teatro 2*. Ediciones de la Flor.

Ranciére, J. (2010). *El espectador emancipado*. Manantial.

Ure, A. (2012) *Sacate la careta. Ensayos sobre teatro, política y cultura*. Biblioteca Nacional.