

Pedagogía del espectador: contexto de una formación ¹

Flávio Desgranges ²

El teatro que hacemos tiene la necesidad de jugadores, estamos así llamando compañeros de juego a los que son espectadores. Así, del lado del público, precisamos también de jugadores.

Denis Guénoun

Cualquier iniciativa de formación de espectadores de teatro no puede ser reducida a campañas de convencimiento que, a veces, caen en un tono demagógico como “la persona más importante del teatro eres tú” o embestidas esporádicas, que recuerdan más a campañas de vacunación, frases a modo de “vaya al teatro”, como diciendo: “vacúnese contra la ignorancia”. Se puede aprender a gustar del teatro, lo difícil es ser convencido a hacerlo (o ser convencido a gustar de cualquier cosa). El placer viene de la experiencia, el gusto por la fruición artística necesita ser estimulado, provocado, vivenciado, lo que no se resume a una cuestión de *marketing*.

El despertar el interés del espectador no puede suceder sin la implementación de medidas y procedimientos que hagan viables su acceso al teatro. En verdad, un doble acceso: el físico y el lingüístico. Es decir, tanto la posibilidad del individuo frecuentar los espectáculos como su aptitud para la lectura de las obras teatrales. Antes de esto, de hecho, se vuelve necesario que tengamos buenas condiciones de producción para un ofrecimiento cuantitativo y cualitativo de espectáculos teatrales. Así y todo, no es suficiente tener oferta de obras en cartelera, es preciso mediar este encuentro entre el escenario y el público. Primeramente, es preciso crear condiciones para que el espectador vaya al teatro, lo que significa una serie de medidas para favorecer la asistencia, tales como: divulgación competente de las obras en cartelera, que atraiga públicos de diversas regiones y clases sociales; promociones e incentivos que hagan viable financieramente el acceso de las diferentes categorías de público; condiciones de seguridad; red de transporte eficiente; y tantas otras actitudes de apoyo e incentivo que propongan, en última instancia, colocar al espectador delante del espectáculo (o vice-versa). El acceso al teatro, sin embargo, no se resume en posibilitar

¹ Fragmento traducido del libro *A Pedagogia do Espectador*, de Flávio Desgranges, Editora Hucitec, São Paulo, 2003. Traducción de Maritza Farías Cerpa.

² Profesor del Departamento de Artes Escénicas de la USP. Coordinador de iNerTE – Inestable Núcleo de Estudios de Recepción Teatral (www.eca.usp.br/inerte). Autor de los libros: *A Inversão da Olhadela: alterações no ato do espectador teatral*; *Teatro e Vida Pública: o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo* (org.); *Pedagogia do Teatro: provocação e dialogismo*; y *A Pedagogia do Espectador*.

la ida a las salas (o a llevar espectáculos itinerantes a regiones menos favorecidas). Formar espectadores no se restringe a apoyar y estimular la asistencia, es preciso capacitar al espectador para un rico e intenso diálogo con la obra, creando así, el deseo por la experiencia artística.

Por lo tanto, la pedagogía del espectador está calcada fundamentalmente en los procedimientos adoptados para crear el gusto por el debate estético, para estimular en el espectador el deseo de lanzar una mirada particular hacia la obra teatral, de emprender una investigación personal en la interpretación que se hace de la obra, despertando su interés para una batalla que se libra en los campos del lenguaje. Así se contribuye para formar espectadores que estén aptos para descifrar los signos propuestos, para elaborar un recorrido propio en el acto de lectura de la puesta en escena, colocando en juego su subjetividad, su punto de vista, partiendo de sus experiencias, de la posición, del lugar que ocupa en la sociedad. La experiencia teatral es única y cada espectador descubrirá su forma de abordar la obra y de estar disponible para el evento.

Ir al teatro no quiere decir rigurosamente ser espectador de la obra que está siendo presentada, de la misma forma que ir al museo no significa necesariamente participar de un evento estético, ya que, según Bakhtin, el hecho artístico solo se completa en el momento en que el receptor se distancia de la obra, retorna a su propia conciencia y, recurriendo a su patrimonio vivencial, elabora su comprensión de la misma. (Bakhtin, 1993) Es preciso, por lo tanto, en un museo, por ejemplo, que el visitante esté dispuesto a colocarse en diálogo con la obra (y con el artista), volcándose delante de la pintura o de la escultura para, a su modo, aprehenderla y comprenderla. De la misma manera, el espectador de teatro precisa entablar un diálogo con la obra. Ser espectador requiere esfuerzo, no hay salida, un esfuerzo creativo.

Si tenemos en consideración un cuadro, una pintura, el diálogo que se establece entre el receptor y la obra de arte puede darse años o siglos después del momento de su realización; en el teatro, este diálogo acontece en el instante exacto en que el acto artístico, efectivamente, se realiza. Si esto revela su carácter efímero, caracteriza también la intensidad de su relación con el espectador y la importancia del público en una puesta en escena, en este contacto vivo que se da entre escenario y espectadores.

[...] el tan exaltado privilegio de retroalimentación creativa con que un público activo inspira al elenco (cuando no, lo desnuda por la apatía), al punto de que el espectáculo se está haciendo en cada sesión, como fenómeno irreplicable (“¡aquí la verdadera obra abierta!”). (Rosenfeld, 1993, p. 251)

El público participativo es aquel que, durante el acto de la representación, exige que cada instante del espectáculo no sea gratuito, lo que no significa que sea necesario, manifestarse o intervenir directamente para participar del evento. Su presencia se efectiva en la complicidad que él establece con el escenario, en la voluntad de pactar con el evento, en la atención a las propuestas escénicas, en la actitud despierta, en la mirada abierta. Y esta presencia debe ser encarada por los actores “como un desafío positivo, tal como un amante delante del cual no nos presentamos de cualquier manera”. (Brook, 1991, p. 27) Este espectador crítico, exigente y participativo es aliado fundamental en los diálogos trabados acerca de los rumbos del arte teatral.

Figura clave en las reflexiones trazadas entre teatro y educación, Brecht afirmaba que la lectura crítica, la capacidad de comprensión de una obra de arte, puede y necesita ser trabajada. La capacidad de elaboración estética es una conquista y no solamente un talento natural.

Es una opinión antigua y fundamental que una obra de arte debe influir en todas las personas, independiente de la edad, *status* o educación [...]. Todas las personas pueden entender y sentir placer con una obra de arte porque todas tienen algo artístico dentro de sí [...]. Existen muchos artistas dispuestos a no hacer arte sólo para un pequeño círculo de *iniciados*, que quieren crear para el pueblo. Esto suena democrático, pero, en mi opinión, no es totalmente democrático. Democrático es transformar el *pequeño círculo* de iniciados en un *gran círculo* de iniciados. Pues el arte necesita de conocimientos. La observación del arte solo podrá llevar a un placer verdadero, si hubiera un arte de la observación. Así como es verdad que en todo hombre existe un artista, que el hombre es el más artista de entre todos los animales, también es cierto que esta inclinación puede ser desarrollada o perecer. Subyace al arte un saber que es un saber conquistado a través del trabajo. (Brecht, *apud* Koudela, 1991, p. 110).

La especialización del espectador se efectiva en su adquisición de conocimientos de teatro, el placer que él experimenta en una puesta en escena se intensifica con su aprehensión del lenguaje teatral. El placer estético, por lo tanto, solicita aprendizaje. El arte del espectador es un saber que se conquista con trabajo.

Familiarizado con los códigos teatrales, este espectador iniciado descubre pistas propias de cómo relacionarse con la obra, percibiéndose, en el acto de la recepción, capaz de dar unidad al conjunto de signos utilizados en la puesta en escena y de establecer conexiones entre los elementos presentados y la realidad exterior. La conquista del lenguaje teatral propicia al espectador una actitud no sumisa delante del hecho narrado y de las opciones escénicas propuestas. Conociendo los signos que han sido establecidos a lo largo de la historia del teatro, así como también, el funcionamiento de los mecanismos utilizados en una puesta en escena, y los efectos que producen, el espectador toma distancia para apreciar mejor como tales elementos están siendo presentados en un determinado espectáculo. La adquisición de estos conocimientos

permite que el observador se encuentre en mejores condiciones para trazar líneas de reflexión acerca de la obra y elaborar un juicio de valor de la misma.

La distancia posibilita que el espectador problematice la puesta en escena, haga preguntas a la escena, tales como: ¿Qué temas aborda este espectáculo? ¿De qué manera esto se relaciona con la vida allá afuera? ¿Qué signos y símbolos el artista utiliza para presentarlos? ¿Ya vi algo parecido? ¿Cómo lo haría yo? ¿De qué otras maneras esta misma idea podría ser escenificada? El placer de asistir a espectáculos teatrales proviene justamente del dominio del lenguaje que amplía el interés por el teatro en la medida en que posibilita una comprensión más aguda, una percepción cada vez más depurada de las puestas en escena.

En el teatro como en los campos deportivos

Ir al teatro o gustar del teatro, también se aprende. Y a nadie le gusta algo sin conocerlo. ¿De qué manera se puede considerar relevante, y hasta imprescindible, aquello que no conocemos en todas sus posibilidades? El aprecio está directamente ligado al grado de intimidad y, apenas entrando en contacto con el teatro, sus enredos, sus técnicas y su historia, el espectador puede reconocer en él, un importante espacio de debate de nuestros cuestionamientos y, principalmente, percibir cuán placentera y gratificante puede ser esta relación.

El gusto por una cultura artística, sin embargo, se construye desde la infancia. Aproximar a los niños y adolescentes a las actividades teatrales es de fundamental importancia, si se quiere pensar en formar espectadores.

Evoco un estudio de un sociólogo holandés, T. Kamphorst, que investigó la manera por la cual el público adulto había sido sensibilizado la primera vez para diversos eventos. Él calculó, en seguida, las posibilidades de un adulto ir "x" veces a conciertos o al teatro, en función de la edad en que él había sido socializado para este evento. Los resultados son bastante interesantes.

Tratándose de un concierto, él muestra que, si nosotros no hubiéramos adquirido el hábito entre los cinco y los ocho años, tendremos mucha dificultad de ir a un concierto de música clásica más tarde. En lo que concierne a los museos, [el hábito se adquiere] entre los ocho y los doce años; en lo que se refiere al teatro, entre los doce y los quince años.

[...] aunque sabiendo que no hay edad precisa para estar más abiertos, existen determinados períodos en que estamos más receptivos que otros. (Saez, 1989, p. 33)

Uno de los ejes de la formación que se puede ofrecer al niño espectador consiste en proporcionar los instrumentos conceptuales necesarios en el despertar de su espíritu crítico. De simple consumidor de espectáculos, el niño puede volverse espectador capaz de formular y sustentar sus apreciaciones. Se trata de iniciar al espectador infantil en el lenguaje específico de la

creación teatral, con el fin de fomentar, por medio del espectáculo, su reflexión personal. Se comprende así, la formación de espectadores como la aplicación de procedimientos que pretendan tanto crear el gusto por el teatro y resaltar la necesidad y la importancia del arte teatral, como una propuesta educativa cuyo objetivo está volcado a la formación de individuos capaces de mirar, observar y espantarse. La apropiación del lenguaje teatral tiene el objetivo de contribuir a la sensibilidad y para una experiencia de placer y comunicación, más allá de contribuir en su afirmación como sujeto en los rituales colectivos.

Brecht soñaba con un público teatral constituido de iniciados, espectadores aptos para evaluar las propuestas mostradas en escena, listos para elaborar un juicio acerca de los significados presentes en los elementos escénicos. El autor alemán quería que los espectadores de teatro fuesen especializados como el público de un evento deportivo, que conoce las reglas del juego, su historia, sus enredos y fundamentos técnicos. El conocimiento táctico y técnico del juego permite que el espectador deportivo, aunque emocionalmente envuelto con el partido, identificado con los “héroes” en el campo, cuestione la actuación de los jugadores. En los partidos de fútbol, podemos percibir con claridad esta actitud del espectador iniciado en presencia de un espectáculo deportivo, actitud que reúne tanto el profundo compromiso emocional como la postura crítica acerca del evento.

A esto [la identificación íntima del hincha con el juego y los jugadores] se liga, a pesar de toda la identificación, la posibilidad de distanciamiento crítico (“Yo no habría tirado fuera”), en virtud de que, por otro lado, es estimulada una coparticipación todavía más apasionada. (Rosenfeld, 1993, p. 95)

La conclusión del espectador del partido de fútbol - espectáculo para el cual los brasileños en general son, desde la infancia, especialmente formados - de que no habría errado el lanzamiento para el gol, se da por el conocimiento técnico adquirido en los partidos. El dominio de los conflictos de la actividad futbolística proviene tanto de los partidos en que participó como jugador, como de su experiencia como espectador, perfeccionada especialmente en los debates entablados con otros hinchas y en los análisis de los comentaristas deportivos. La aprehensión de las reglas y el amplio conocimiento táctico y técnico de las jugadas, como resalta Rosenfeld en el texto arriba citado, estimula la coparticipación del espectador, intensifica el placer en su relación con el evento.

Así y todo, diferentemente de lo que pasa con el fútbol, la imposibilidad (no apenas financiera) de la mayoría de los niños y jóvenes brasileños de ir al teatro o mismo de recibir la

visita de un grupo teatral es un hecho. Crear condiciones para que ellos puedan ir a ver un espectáculo tal vez sea el primer paso a ser dado. Pero el problema no se cierra aquí, pues, posibilitar el acceso al teatro no significa, como ya apuntamos, apenas colocar al espectador infanto-juvenil en frente de una obra, sino que también entregar las herramientas para que él desmiembre e interprete el evento. Volver al espectador iniciante más íntimo del arte teatral y estimularlo para un sumergimiento divertido, amplían su capacidad de aprehender el espectáculo y favorecen su socialización, su acceso al debate contemporáneo, su integración y participación social.

Democratizar el acceso de niños y jóvenes al teatro se constituye, entonces, en hacer viable la ida a los espectáculos y, concomitantemente, ofrecer los instrumentos de comprensión y de recepción que condicionan este acceso, ofreciendo los medios necesarios para que el espectador infanto-juvenil tenga la posibilidad y voluntad de apropiarse de ellos.

La posición de espectador

En una sociedad basada en la espectacularidad de los acontecimientos y apoyada en la industria moderna, que “no es fortuitamente o superficialmente espectacular, ella es fundamentalmente ‘espectacularista’”, donde el espectáculo es “el sol que no se esconde jamás sobre el imperio de la pasividad moderna” (Debord, 1992, p. 21), formar espectadores consiste también en estimular a los individuos (de todas las edades) a ocupar su lugar no solamente en el teatro, sino que en el mundo. Educar al espectador para que no se conforme en ser apenas el receptáculo de un discurso que le proponga un silencio pasivo. La formación de la mirada y la adquisición de instrumentos lingüísticos capacitan al espectador para el diálogo que se establece en las salas de espectáculo, además de aportarle instrumentos para enfrentar el duelo que se lleva a cabo día-a-día. La mirada instruida busca una interpretación aguda de los signos utilizados en los espectáculos diarios, de la propaganda a los programas electorales. Con un sentido crítico purificado, este ciudadano-espectador, consumidor-espectador, elector-espectador procura establecer nuevas relaciones con el entorno y con las diferentes manifestaciones espectaculares que buscan retratarlo.

Si en esta sociedad “el lenguaje del espectáculo está constituido por los signos de la producción reinante” (Debord, 1992, p. 18), tomar conocimiento de los mecanismos que confluyen en una puesta en escena, desvendar y aprehender la lógica de la teatralidad significa conquistar instrumentos que hagan viable la reflexión acerca de los procedimientos utilizados en

las diferentes producciones espectaculares. El espectador instrumentalizado se encuentra en condiciones de decodificar los signos y de cuestionar los significados producidos, sea en el escenario o fuera de él.

Los métodos y procedimientos propuestos por los medios de comunicación contemporáneos influyen y condicionan la sensibilidad y la percepción de los espectadores. Si quisiéramos destacar ejemplos de las opciones éticas y estéticas de algunas de estas producciones espectaculares, podemos abordar diversos hechos recientes.

[...] si queremos un emblema para la educación mundial en pro de la insensibilidad, no será difícil descubrirlo: él está en la cobertura televisiva de algunos años atrás de la Guerra del Golfo. (Costa Lima, 2001, p. 15)

Así, la pedagogía del espectador se justifica también por la urgencia de tomar posición crítica frente a las representaciones dominantes, por la necesaria capacitación del individuo-espectador para cuestionar los procedimientos y desmitificar los códigos espectaculares hegemónicos.

En casa o en las calles, el individuo contemporáneo se encuentra invadido por escombros de signos de todas las especies – tal vez hoy debiésemos luchar por el libre derecho de ir y ver. Los medios electrónicos producen ficción a un ritmo alucinante, las imágenes ya forman parte de la canasta básica de las familias de todas las clases sociales. Para tener una idea vertiginosa de esta producción, si nos detuviéramos solamente en las imágenes televisivas, se estima que se consume en nuestro país cerca de 200 millones de horas de imágenes, mostradas en cerca de 40 millones de aparatos de televisión instalados en los hogares. (Barreto, 1996, p. 9) Los espectadores consumen una cantidad y una variedad de imágenes, narrativas y fragmentos narrativos que, a pesar de la aparente facilidad de decodificación, imponen un disfrute superficial, desestimulan la actitud interpretativa, el esfuerzo creativo y la elaboración de juicio de valor, proponiendo una recepción desprovista de exigencia estética. La indigestión de signos engullidos, el abuso y la banalización de la ficción, la estilización visual, la híper fragmentación narrativa modifican todavía más el campo de percepción del espectador, influenciando su modo de relación con la espectacularidad y su horizonte de expectativa.

Dejar la televisión para ir al teatro a ver televisión: así es, en breve resumen, la expectativa de la mayor parte del público. (Deldime, 1993, p. 111)

Es muy común al espectador ver programas televisivos de manera fortuita, acompañando más de un programa al mismo tiempo o desarrollando otras actividades simultáneamente o

incluso interrumpiendo frecuentemente la recepción para comer alguna cosa o para atender el teléfono. De este modo, la televisión, principal vehículo de comunicación en la contemporaneidad, crea un hábito mental fundado en la ruptura y en la segmentación, un hábito calcado en la seducción inmediata, acobardado, cuando el *flash* deja de ser fascinante. Este hecho lleva a los creadores de programas televisivos a acelerar considerablemente las rupturas de imágenes y a modificar la estructura de montaje de las emisiones para no dejar escapar la atención del espectador. Intentando capturar la mirada del espectador-consumidor, estos mismos creadores promueven, así, una multiplicación de los planos, proponiendo una yuxtaposición artificial de imágenes que no hacen otro sentido que no sea el de la búsqueda de la seducción inmediata.

El hábito mental de segmentación y ruptura propuesto por la televisión se agrava, cuando se trata de los niños, por su asidua asistencia delante del aparato. Una reciente investigación indica que un niño francés, por ejemplo, durante un año, llega a pasar una vez y media más de tiempo frente al televisor que de lo que pasa en la escuela. (Meirieu, 1994) Aparte de esto, antes de ingresar a la escuela, cualquier niño ya vio millares de horas de televisión.

Los valores de la televisión son los valores del mercado, teniendo en cuenta que su objetivo principal es vender productos y servicios, de manera que, regida por el máximo lucro, poco o nada evalúa los contenidos y los procedimientos estéticos utilizados para mantener la atención del espectador. Si prestamos especial atención, observaremos que las estructuras narrativas de los programas, presionados por los repetidos intervalos comerciales, generalmente abandonan los matices y sutilezas, proponiendo un abordaje superficial de los hechos y cuestiones tratadas.

Al final de una emisión, todas las intrigas deben estar resueltas, y las dudas desaparecidas.
Llegó la hora de vender los productos. (Condry, 1996, p. 56)

Esta constante necesidad de llamar la atención del espectador hace que la televisión, ligada a los índices diarios de audiencia, viva absolutamente en el presente, atropellando el pasado y mostrando poco interés por el futuro colectivo. El espectador infantil recibe así, una gran e importante cantidad de informaciones (y de sentidos producidos) acerca del mundo que lo envuelve y de él mismo, y la televisión acaba desempeñando, junto con la familia y la escuela, un papel destacado en la socialización del niño.

Así, los proyectos artísticos y pedagógicos que tienen por objetivo proponer a los espectadores iniciantes un descubrimiento activo del teatro no suscitan evidencias sosegadas ni facilidades inesperadas. El teatro, en su período contemporáneo, puede ser percibido por los

espectadores, niños y adultos, habituados a las producciones audiovisuales dominantes, como un espacio totalmente extraño, delante del cual puede ser extremadamente difícil situarse. Los gestos, movimientos, intenciones sutiles de los actores, un mosaico complejo de signos y códigos específicos proponen un modo de relación y de comunicación fundado en la participación sensible y reflexiva del espectador, en una actitud concentrada de observación. Es comprensible (y mismo deseable) que el teatro pueda desorientar, provocar e incomodar a los espectadores que establecen las primeras relaciones de conocimiento con este arte. El placer del teatro tal vez no sea una adquisición fácil, pero es un placer que requiere disponibilidad y esfuerzo del espectador.

No sería exagerado suponer que el arte teatral puede ser encarado como una propuesta espectacular poco habitual, o hasta frustrante, para este súper estimulado espectador contemporáneo. Al pensarse en una pedagogía del espectador, por lo tanto, no se puede despreciar el deseo, el hábito, la expectativa que condiciona al individuo-espectador de nuestro tiempo en su relación con los variados medios comunicacionales; medios estos que detienen la hegemonía de los procedimientos estéticos espectaculares y de la producción de sentidos.

Referencias bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. São Paulo, Edunesp, 1993.
- BARRETO, Luis Carlos. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 15 ago. 1, p. 9, 1996.
- BROOK, Peter. *Le diable c'est l'ennui*. Paris, Actes Sud-Papiers, 1991.
- CONDY, J., POPPER, K. *La télévision: un danger pour la démocratie*. Paris, 10/18, 1996.
- COSTA LIMA, Luiz. O Século de Ontem. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 28 jan., Mais, p. 15, 2001.
- DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Paris, Gallimard, 1992.
- DELDIME, Roger. *Fou de théâtre*. Carnières, Lansman, 1993.
- GUÉNOUN, Denis. *Le théâtre est-il nécessaire?* Marseille, Circé, 1996.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo, Perspectiva, 1991.
- MEIRIEU, Philippe. Le théâtre et la construction de la personnalité de l'enfant: de l'événement à l'histoire. In: CRÉAC'H, M. *Les enjeux actuels du théâtre et ses rapports avec le public*. Lyon, CRDP, 1993.
- ROSENFELD, Anatol. *Negro, Macumba e Futebol*. São Paulo, Perspectiva/EDUSP/UNICAMP, 1993.
- SAEZ, Guy. Le public saisi par son temps. *Cahiers Théâtre/Éducation: le théâtre et les jeunes publics*. Paris, Actes Sud-Papiers. nº 1, p. 26-6, 1989.