

ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS

El trabajo social y cultural con los espectadores, agentes fundamentales del campo teatral y sujetos de derechos

Dr. Jorge Dubatti

Miembro de Número de la Academia Argentina de Letras

Por un conjunto de acciones concretas y la puesta en práctica de nuevas concepciones del teatro en el siglo XXI, es evidente una benéfica tendencia en la cultura contemporánea: el crecimiento de la conciencia sobre la relevancia del espectador como agente principal del campo teatral¹ y como sujeto de derechos, como ciudadano. Los públicos han dejado de ser omisión, o más precisamente una relativa omisión, y han adquirido mayor protagonismo en la vida social y cultural. En estas líneas queremos concentrarnos en dos de esas acciones, que consideramos de impacto social relevante y de gran incidencia en la dinámica de la cultura teatral, líneas que deben ser propiciadas, estimuladas a futuro. Primero, nos detendremos en algunas transformaciones que se han operado en la forma de pensar la expectación teatral en la Argentina contemporánea, relacionadas con la emergencia de estas acciones; luego, focalizaremos en el desarrollo de las Escuelas de Espectadores, desde 2001 en Buenos Aires, y progresivamente en distintos países, así como en la creación, en 2019, de la Asociación Argentina de Espectadores del Teatro y las Artes Escénicas (AETAE), en Buenos Aires.

Proceso de (auto)reivindicación de los espectadores

¹ En nuestros trabajos empleamos la palabra “teatro” no en el sentido restrictivo y excluyente que le otorgó la teoría moderna (en especial a partir de la *Estética* de Hegel, hacia 1830), sino en otro más amplio, incluyente y abarcador, un genérico que opera como preuela teórica también sobre el pasado histórico: todas las prácticas y concepciones del teatro-matriz (acontecimiento artístico de convivio + *poíesis* corporal + expectación), incluidas las del teatro liminal (que cruza el teatro-matriz con prácticas y concepciones de otros campos ontológicos: la teatralidad y la transteatralización de la vida cotidiana, el comercio y la publicidad, la salud, el deporte, la educación, la política, la vida cívica, la liturgia, la ciencia, el juego, la moda, la sexualidad, el periodismo y la comunicación, las otras artes, el tecnovivio, etc.). Véanse al respecto Dubatti, 2016a, 2016b, 2017a y 2019. De esta forma, en tanto genérico, el término *teatro* incluye todas las formas de producción de *poíesis* corporal expectadas en convivio: teatro de sala, de calle, danza, performance artística, mimo, títeres, circo, etc.

¿Por qué hablamos de “relativa omisión” de los espectadores en los procesos teatrales anteriores al siglo XXI? Porque si bien, más acentuadamente a partir de los '60, ya pueden encontrarse ejemplos de acciones de políticas culturales, gestión, educación y organización teatral que contemplaban la presencia y la fuerza del espectador en las dinámicas del campo teatral, tanto en el espacio privado como en el oficial, se trataba de casos puntuales, más bien aislados, iniciativas germinales, puntos de partida, y no se advertía aún una colectivización de la necesidad de trabajar con los espectadores, menos todavía una sistematización del accionar, ni teorías y metodologías *ad hoc*. El espectador era, fundamentalmente, un número de estadísticas de consumo, un cliente a ser convocado, o un “receptor” (de acuerdo con la Semiótica y la Teoría de la Recepción) que recibía aquello que producían los artistas. Una constatación de esta módica atención que se prestaba a los espectadores y públicos está en la escasez de estudios, en el siglo XX, sobre las audiencias del teatro en la Argentina, así como su magra presencia (salvo contadísimas excepciones) en las historias del teatro (que dan amplio espacio a dramaturgos, directores, actores, salas, instituciones, etc., pero apenas se detienen en la necesidad de delinear los trayectos históricos de los espectadores). El siglo XXI marca un cambio al respecto. Si bien todavía hoy muchas iniciativas se encuentran *in statu nascendi*, ya nadie en el campo teatral argentino ignora la relevancia de los espectadores, el tema ha sido incluido en las agendas de gobierno y todos aceptamos que hay que trabajar sistemáticamente sobre el área.

En un artículo anterior (2020a) propusimos algunos puntos, hoy vigentes, como resultado de una mayor problematización de la actividad expectatorial en el campo teatral argentino actual. Los resumimos²:

1. Hay consenso en que el espectador teatral ha dejado de ser una omisión y sobre la necesidad de generar acciones, investigación y gestión para trabajar sobre el área, teniendo en cuenta al espectador en su complejidad y especificidad, que incluye su dimensión como ciudadano.
2. Se ha puesto en evidencia una cierta subestimación con que se caracterizaba al espectador: “alumno” a “educar” por los teatristas ilustrados o teatristas-guía (Dubatti, 2012), y no “discípulo emancipado” (Rancière); número de estadísticas, cliente,

² Por razones de espacio disponible, remitimos a algunas publicaciones donde los lectores podrán encontrar de cada ítem particular desarrollos más completos.

consumidor; “receptor” de lenguajes y mensajes, sin reconocer ni su complejidad ni sus múltiples potencias culturales y sociales. Hasta llegó a negarse su existencia tras la afirmación vanguardista y postvanguardista del “Ya no hay más espectadores”. El espectador teatral, en su dimensión “real” (que retomaremos luego en este punteo), es un sujeto extremadamente complejo, de difícil abordaje tanto para el estudio como para el trabajo.

3. La Filosofía del Teatro reivindica al espectador como uno de los agentes *sine qua non* del acontecimiento teatral, como componente insoslayable del “teatrar” (Kartun, 2015), por la condición convivial del teatro del encuentro con el “otro”, del vivir juntos, de una radical “ética de la alteridad” (Lévinas, 2014).
4. Desde la Filosofía del Teatro se ha complejizado la forma de pensar la expectación como acción: se reconoce su presencia en la(s) teatralidad(es) anterior(es) al teatro (la teatralidad como política de la mirada u óptica política: teatralidad cívica, ritual, mercantil, de género, militar, etc.), así como en la transteatralización (Dubatti, 2018a). La expectación teatral es porosa, liminal y está entretejida con la expectación de la(s) teatralidad(es) y la transteatralización, por lo que se afirma que los fenómenos teatrales no deben ser pensados como acontecimientos autosuficientes ni totalmente autónomos.
5. La expectación teatral es un acontecimiento creador: produce *poíesis*, tanto *poíesis* específicamente expectatorial, como convivial en la multiplicación con la *poíesis* productiva de los actores y la escena. El espectador-creador incide poiéticamente en el acontecimiento, lo configura, lo modifica, a diferencia del cine. Cambian el espectador y el convivio, cambia el acontecimiento poiético, porque muta la zona de experiencia.
6. La praxis del espectador es diferente (ni mejor ni peor, diferente) en las artes conviviales, en las artes tecnoviviales y en las artes liminales de convivio y tecnovivio (Dubatti, 2020b, 2021a), lo que promueve una visión pluralista, de coexistencia de acontecimientos, experiencias, epistemologías, pedagogías, reomodos (Bohm, 1998), etc., cuyas singularidades se resisten a la asimilación indiferenciada. La visión filosófica pluralista implica el reconocimiento de las singularidades, no su aplanamiento.
7. El espectador teatral se ha convertido en agente fundamental del dinamismo de los campos teatrales por su participación en la producción y circulación de discursos críticos (espectador-crítico), la democratización de dichos discursos, y su colaboración como

masa crítica (un conjunto de personas con las que se puede contar no solo para esperar acontecimientos de artes escénicas, sino también para otras actividades complementarias).

8. En tanto agente del campo, el espectador teatral es sujeto de derechos, ciudadano y generador de ciudadanía, de allí la necesidad de crear asociaciones como la AETAE (sobre la que enseguida hablaremos).
9. La expectación teatral debe ser valorizada como un laboratorio de (auto) percepción del acontecimiento teatral. Hay una filosofía de la praxis del espectador, el espectador-investigador es productor de conocimiento a partir de la (auto)observación de su praxis (Dubatti, 2020f). Es necesario promover dicha producción de conocimiento a través de diversas estrategias (cuadernos de bitácora, memorias, testimonios, archivos, entrevistas y auto-entrevistas, etc.).
10. El espectador teatral es siempre mucho más que un “espectador” (en el sentido etimológico del término, de los verbos latinos *spectare* y *expectare*: alguien que observa atentamente a la espera de algo que va a acontecer). El espectador hace mucho más que esperar.
11. Aunque haga mucho más en su praxis, sin embargo, no deja de esperar. Participar en los acontecimientos (por ejemplo, interviniendo en la escena como espect-actor, en el Teatro del Oprimido de Boal) no implica dejar de esperar. Se puede estar haciendo muchas cosas (construyendo *poíesis*, viviendo en convivio, participando como actor abducido por la escena, por ejemplo en el circo, etc.), y estar esperando al mismo tiempo. La acción de expectación convive y se entreteje con otras acciones. Por eso es necesario refutar aquella afirmación de que “Ya no hay más espectadores”. Podrá haber más participación, co-creación, acción física, pero eso no anula la acción de esperar.
12. La voz “espectador” puede ser considerada una palabra general (en términos de cohesión lingüística) y por lo tanto requiere de un complemento (metodológicamente, al menos otro sustantivo, o un adjetivo) que lo desambigüe y precise su caracterización (espectador-creador, espectador-crítico, espectador-filósofo, espectador-gestor, etc.; espectador ritual, liminal, disidente, empoderado, etc.).
13. Por la vía del Teatro Comparado, hay que devolverle al espectador su riqueza histórica y territorial: a través de los siglos, en las diferentes geografías teatrales, los espectadores

han ido cambiando en sus competencias, sus hábitos, sus concepciones, sus conductas, sus prácticas y formas de producción de conocimiento. Al mismo tiempo, en términos territoriales, todo acontecimiento teatral implica un fenómeno de intraterritorialidad, de multiplicidad de expectativas (Dubatti, 2020c y 2020d). En un convivio con 100 espectadores, hay al menos cien manifestaciones intraterritoriales. Hay que pensar el público (entendido como sustantivo colectivo de espectador) no solo en su supuesta homogeneidad, sino también en su diversidad interna (las micropoéticas del espectador).³

14. La expectativa no es una acción privativa del espectador, sino una acción circulante que comparten, con singularidades, todos los presentes en el convivio teatral. En el acontecimiento teatral no solo espera el espectador, también esperan, al menos, el actor y el técnico-artista, es decir, todos los sujetos que intervienen en el convivio.
15. Hay una fuerza y un poder de los espectadores, y una creciente auto-conciencia y auto-reivindicación de los espectadores respecto de los alcances de esa fuerza y ese poder. Por lo tanto es necesario discutir políticas y éticas del espectador, con sus modelos positivos y sus contra-modelos negativos, según se ejerza y encauce esa fuerza y ese poder en forma positiva o negativa en los campos teatrales. Hablar de expectativa incluye discutir políticas y éticas. La modernidad intentó regular esa fuerza y ese poder, controlándolo, por ejemplo, a través de la radical separación entre el espacio de la escena y el del público. (También lo hizo con el actor, a través de su sumisión al texto o al director). No se trata de ejercer formas de control, sino de discutir políticas y éticas, de hacer conscientes los modos y alcances de esa fuerza y ese poder.
16. Podemos identificar modelos y contra-modelos de espectadores teatrales. Hemos elaborado, desde la observación en las escuelas, al menos 45 contra-modelos, sea en relación a los espectáculos, a los artistas, a los otros espectadores o a los coordinadores de escuelas: el espectador metroteatral, el verdugo o golpeador, el asesor, el acreedor, el monologuista, el saboteador, el negacionista, el cazador de autógrafos, el nostálgico, el solipsista, etc. Si el espectador es cada vez más consciente de sus comportamientos, podrá evitar prácticas negativas para el campo teatral y favorecer otras positivas para el desarrollo y crecimiento de los campos. Esta nueva situación lleva a una conciencia

³ Este fenómeno de diversidad intraterritorial se percibe nítidamente en el trabajo con el espectador real en las escuelas.

inédita de los espectadores hacia la construcción de un saber múltiple: saber-ser, saber-hacer, saber abstracto. Praxis y teoría orgánicamente asimiladas, una filosofía de la praxis para la existencia artística y ciudadana.

17. Dada en la contemporaneidad la condición del espectador emancipado (Jacques Rancière, 2013), cuya emancipación no tiene límite en sí misma, podemos aspirar a equilibrarla o modalizarla bajo el diseño de un espectador-compañero (etimológicamente, del *cum panis*, “el que comparte el pan” con el otro) (Dubatti, 2016c), que ejerce la escucha del otro, la apertura de percepción y gusto, la disponibilidad, la hospitalidad, la amigabilidad, etc.
18. El espectador se ha empoderado, ha dejado de ser espectador a secas y ha devenido en – y se reconoce en– nuevas figuras: el espectador-creador, el espectador-crítico, el espectador-gestor o multiplicador, el espectador-filósofo, el espectador-investigador, etc.
19. Llamamos espectador-crítico al que produce discursos críticos en el boca-en-boca o boca-oreja, el que escribe / se graba / reproduce imágenes en múltiples espacios digitales: *facebook, twitter, instagram, blogs, youtube*, etc. Por las iniciativas del espectador-crítico se ha generado en los últimos años una inédita democratización de los discursos críticos, con la consecuente reelaboración del lugar del crítico profesional en una nueva situación. Hay que trabajar en gestión para favorecer esa democratización de los discursos críticos y favorecer el empoderamiento de los espectadores. En sus discursos el espectador-crítico asume y practica las funciones transhistóricas de la crítica: descripción, interpretación, valoración (Dubatti, 2017b, 2020e).
20. Hoy en los campos teatrales acontece una polifonía inédita de prácticas críticas: en los medios masivos (gráfica, radio, tv), en los soportes digitales (*blogs, youtube, twitter, instagram*, espacios de opinión, etc.), en la oralidad del boca-en-boca, entre otros registros. El espectador-crítico es protagonista en esa polifonía. Este desplazamiento se da en relación directa con la pauperización de la crítica en los espacios tradicionales (pérdida de espacio, incremento en la legibilidad, uso de infografías, recuadros de calificación en los diarios de gran circulación, etc.).
21. El viejo crítico de “autoridad” convive, como una voz más, entre las múltiples voces de los espectadores-críticos. Se ha relativizado su función de intermediario. Hoy la crítica es de “todes” (Brea, 2019). Y esto ha redefinido, en consecuencia, el lugar de la crítica

“profesional”. Del crítico “a secas” se debe pasar a nuevas figuras: crítico-filósofo, crítico-político, crítico-artista, crítico especializado en alguna orientación (teatro de objetos, feminismo, circo, etc.) (Dubatti, 2015).

22. La experiencia de las escuelas de espectadores demuestra que la relación dialógica artistas-espectadores, más allá del acontecimiento teatral, no siempre es fluida y hay que encontrar estrategias para propiciarla. Que cuando esa relación se vuelve frecuente y sostenida, genera resultados positivos en el crecimiento de los campos teatrales. Debemos generar acciones de gestión para construir espacios sostenidos de encuentro entre artistas y espectadores.
23. Si pensamos en el diálogo entre artistas y espectadores, así como hablamos de políticas y éticas del espectador, debemos considerar políticas y éticas del artista, del técnico-artista, del gestor, etc., respecto del espectador. Hay un poder y una fuerza del arte que nos obliga a hablar de políticas y éticas para cada uno de los agentes. La relación debe ser simétrica en el respeto y la consideración del otro (Lévinas). Para los artistas, en el encuentro con los espectadores, vale también el reclamo de escucha y apertura al otro, disponibilidad, hospitalidad, amigabilidad, etc.
24. Las escuelas de espectadores educan en una actitud hacia el teatro (de valorización, amigabilidad, apertura, “politeísmo” epistemológico, disponibilidad, hospitalidad, dialogismo, auto-conocimiento y auto-observación, estudio, goce, ocio entendido como sentimiento de disponibilidad de libertad, escucha y percepción del otro, “ética de la alteridad”, Lévinas), más que en contenidos particulares. No pretenden decirle al espectador lo que debe pensar o sentir, sino ofrecerle herramientas de multiplicación para que, empoderado, construya su propia relación con la experiencia teatral. Los espectadores van a las escuelas de espectadores a crear.
25. El/la coordinador/a de una escuela de espectadores debe ser “maestro ignorante” en los términos en que reflexiona Rancière (por oposición al/la pedagogo/a embrutecedor/a): conoce su materia pero desconoce qué harán sus “discípulos emancipados” con lo que les plantea. Nunca tanto como en este caso debemos distinguir entre enseñanza y aprendizaje.
26. En las escuelas de espectadores se preserva deliberadamente el término “escuela” para sugerir al espectador empoderado, al “discípulo emancipado” (Rancière) que es bueno

estudiar, adquirir herramientas y conocimientos, formarse en la referida actitud, que no es lo mismo quedarse sólo en la propia impresión y en el gusto, que es relevante sostener esa educación por la frecuentación a través de los años. No se pretende decirle al espectador que es un “alumno” del artista, pero sí que debe “estudiar” (del latín, *studium*: aplicación, celo, cuidado, atención) como espectador emancipado y compañero al mismo tiempo. Hay un teatro de placer y un teatro de goce (a partir de R. Barthes, 2004), y éste último se adquiere en la frecuentación del teatro, en la lectura, en la discusión, en el diálogo con los artistas, en el conocimiento de la historia, de las técnicas, etc., favoreciendo la actitud dialógica contra el aislamiento solipsista.

27. Públicos y espectadores son territoriales, y en consecuencia las escuelas de espectadores también lo son. No hay una escuela igual a otra, ni público igual a otro. La complejidad de los territorios se verticaliza en el convivio: debemos pensar en componentes interterritoriales, supraterritoriales, especialmente intraterritoriales (la diversidad en la zona de experiencia y subjetivación), en permanente dinamismo (procesos de territorialización, desterritorialización y reterritorialización) (Dubatti, 2020c).
28. El empoderamiento del espectador está vinculado a la destotalización de los campos teatrales. Frente al canon de multiplicidad, la proliferación de prácticas y el “cada loco con su tema”, ya no hay crítico experto, ya no hay gurú de la crítica, ni lengua común. El espectador elabora sus propios parámetros y coordenadas. Si definimos esta época, la contemporaneidad, como un canon de multiplicidad (Dubatti, 2015 y 2020c), debemos pensar esa multiplicidad no solo en los artistas, sino también en el desempeño de los espectadores, quienes construyen multiplicidad desde su relación creativa con los espectáculos.
29. Este nuevo poder del espectador justifica la existencia y organización de foros, asociaciones (como la AETA), escuelas de espectadores, etc., espacios de reunión, opinión, formación e intercambio que fortalecen esa multiplicación. Hacia el futuro, el espectador tiene que organizar, encauzar, educar, fortalecer y multiplicar su poder diseñando herramientas, teorías, métodos, estrategias, acciones. El desarrollo de un campo teatral se mide por sus artistas, sus instituciones de gestión y educativas, por el teatro que convoca, su crítica, sus publicaciones, etc., y especialmente por sus espectadores.

30. En una tipología, podemos distinguir al menos siete tipos de espectador: real, histórico, implícito, explícito, representado, voluntario y abstracto (Dubatti, 2020a). Llamamos espectador *real* al individuo (en términos de la Filosofía Analítica) que asiste a la función, con sus características personales únicas, y que sólo es cognoscible por su praxis concreta en el acontecimiento, en sí misma impredecible; espectador *histórico*, al transversalizado por determinadas encrucijadas histórico-culturales-geográficas, en el devenir de los siglos (no podemos pensar de la misma manera a los espectadores del siglo V a.C. en Grecia, de la Edad Media, de la Modernidad, de la Posmodernidad, etc.); espectador *implícito o modelo*, al diseño que se desprende de las exigencias de cada poética teatral (por ejemplo, el espectador implícito de *Una casa de muñecas*, de Henrik Ibsen); espectador *abstracto*, el modelo diseñado por los teatrólogos para las construcciones científicas (por ejemplo, el espectador abstracto de la vanguardia histórica); el espectador *explícito*, el conceptualizado y verbalizado por los artistas y otros hacedores de la praxis teatral (productores, gestores, críticos, políticos culturales, educadores, etc.), generalmente para organizar sus prácticas; espectador *representado*, al que es construido en la poíesis literaria o artística y en los acontecimientos teatrales como figura del enunciado (por ejemplo, el espectador metateatral en *Hamlet*); finalmente, el espectador *voluntario*, el que se pregunta desde el ángulo de afecciones del mismo espectador real cómo lo convoca, increpa y reclama un espectáculo, es el espectador que se pregunta: ¿qué me está pidiendo este espectáculo que haga con él, cómo me reclama que me relacione con él?

Escuelas de Espectadores

Las escuelas de espectadores son espacios de encuentro, en presencia física o virtual, en convivio o tecnovivio, para el análisis de las diversas manifestaciones de las artes escénicas. Un coordinador o grupo de coordinadores organizan la dinámica de estos espacios, brindan a los espectadores (como señalamos arriba) herramientas para la construcción de su propia relación con los espectáculos, al mismo tiempo que facilitan el diálogo con los artistas visitantes. Las escuelas le arman una agenda de acontecimientos a los espectadores (quienes deben tomar contacto, preferentemente antes de la clase, con los espectáculos a analizar), al mismo tiempo que los constituye en masa crítica con la que se puede contar para otras

actividades complementarias con las artes escénicas (escritura crítica, comunicación y difusión, congresos, libros, exposiciones, festivales, producción, creación, etc.).

La Escuela de Espectadores de Buenos Aires (EEBA) fue la primera en su tipo e inició su tarea en marzo de 2001, con un promedio de 33 a 35 reuniones por año (todos los lunes, de marzo a noviembre inclusive). Entre 2001 y 2019 la EEBA trabajó en convivio, en presencia física, primero en una sala de teatro independiente (Liberarte, 2001-2002) y luego en el Centro Cultural de la Cooperación “Floreal Gorini” (desde 2003 hasta hoy), ambas en pleno centro metropolitano (Av. Corrientes al 1500), en la vereda de enfrente del Teatro Municipal San Martín. En 2020, por la pandemia, debió reconfigurarse en formato virtual tras dos clases conviviales iniciales. En veinte años, en la EEBA se han dictado casi 700 clases y han sido invitados más de 2.000 teatristas nacionales y extranjeros a dialogar con los espectadores.

Luego de un fallido intento en 2000 en el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas de la UBA⁴, la EEBA abrió sus puertas en 2001 con ocho alumnos, y poco a poco fue creciendo hasta llegar en 2007 a cupo completo: 340 alumnos. En los años siguientes fue creciendo la lista de espera para ingresar hasta rondar en 2020 los 1.500 aspirantes.

Cada año se analizan unos cincuenta espectáculos, deliberadamente, de diversas poéticas (teatro de sala, de calle, títeres, musical, nuevas tendencias, espectáculos visitantes que pasan por Buenos Aires, etc.). En una clase tipo, los espectadores reciben en una primera parte herramientas de análisis específicas para la obra considerada, historia del teatro, teorías, técnicas, etc., y en un segundo momento se dialoga con los artistas de dicha obra (dramaturgo, director, actores, escenógrafo, etc.).⁵

La utilidad de las escuelas para sus correspondientes campos teatrales está a la vista: no solo capacitan y empoderan a un público informado, sino que generan y multiplican movimiento de espectadores. Por su nueva condición empoderada, los espectadores-críticos estimulan la circulación de información sobre los espectáculos a través del “boca-en-boca” o de la escritura en los medios digitales. Así, por ejemplo, los 340 alumnos de la EEBA asisten a ver un espectáculo encargado, muchos llevan con ellos a sus parejas, amigos, parientes, etc. (lo que multiplica desde el inicio la convocatoria). Pero si además el espectáculo los entusiasma, según nuestras estadísticas reproducen en 10: se genera con el transcurso de las semanas una

⁴ Se ofreció como curso y solo se inscribieron tres personas, por lo que se decidió no abrirlo.

⁵ Sobre la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, su dinámica y su historia, véanse Dubatti 2018b y 2021b.

movida de al menos 3.400 espectadores, afluencia que favorece la continuidad de las temporadas y permite valorizar los espectáculos que merecen ser apoyados aunque no tengan prensa.

A partir del modelo de trabajo de la EEBA, se fueron creando espacios similares (pero con diferencias territoriales) en otras ciudades de la Argentina (Mar del Plata, Bahía Blanca, Rosario, Santa Fe capital, Córdoba capital, Tandil, etc.) y en diversas ciudades de otros países: México, Uruguay, Colombia, Brasil, Chile, Perú, Bolivia, Venezuela, Costa Rica, España, Ecuador, Francia, Polonia, y más recientemente Panamá, República Dominicana y El Salvador. En 2020 se creó la primera Escuela Internacional de Espectadores de Iberoamérica y el Caribe (EIEIC), con sede organizativa en Manizales, y en 2021 surgió la primera escuela pensada solo digitalmente: Projet ESNA, École du Spectateur de Nouvelle Aquitaine, coordinada por Cécile Chantraine Braillon (Université La Rochelle). Ya son 50 las escuelas de espectadores que integran la Red Internacional de Escuelas de Espectadores (REDIEE).

Hay escuelas diferentes según el público al que van destinadas y la programación de espectáculos a las que se dedican (para niños, para las escuelas, en las cárceles⁶, en los teatros oficiales, en festivales, etc.). También las hay según su forma de producción: están las que se autosustentan (como la EEBA y la de Montevideo), las que son apoyadas por organismos oficiales o privados, por universidades, teatros, etc.

Si bien nuestro propio ejercicio como espectador y crítico (este último iniciado sistemáticamente en la radio en 1989 y nunca interrumpido hasta hoy en diversos medios) es anterior, la primera experiencia pedagógica que realizamos con espectadores, sin duda reveladora y germinal, fue en 1992 en el trabajo con grupos particulares (continuamos con ella hasta hoy). Se trata de una práctica iniciada por Pablo Palant a fines de los años sesenta (según la escasa información que hemos podido rastrear entrevistando a integrantes de los mismos grupos⁷). En algún momento llegamos a dar clase a una docena de grupos porteños, pero sabemos de la existencia desde hace años de alrededor de medio centenar.

⁶ Sobre nuestra experiencia de Escuela de Espectadores en las cárceles de Devoto y Ezeiza, véase Groch 2017.

⁷ Está pendiente realizar una historia de estos grupos de espectadores de Buenos Aires. No tenemos conocimiento de que existan en otros lugares del país.

La EEBA cuenta con la publicación de *Cuadernos* y edición de libros, en colaboración con otras editoriales o bajo su propio sello (Libros del Espectador). Lejos de la resistencia inicial con que las trató el campo teatral, las Escuelas de Espectadores han ido conquistando un espacio de reconocimiento entre los artistas, las instituciones mediadoras y el público, y hoy ya figuran en agenda de gobierno y de instituciones privadas, y hasta se hace referencia a ellas en relevantes textos dramáticos y espectáculos (*La vis cómica*, 2015, de Mauricio Kartun; *El público*, 2019, de Mariano Pensotti).

Asociación Argentina de Espectadores

Por la iniciativa política y de gestión de un grupo de espectadores, el sábado 20 de julio de 2019 se fundó la Asociación Argentina de Espectadores de Teatro y Artes Escénicas (AETAE), que busca atender necesidades del desarrollo del campo teatral y reconocer al espectador como sujeto de derechos y ciudadano, con sede en el Centro Cultural de la Cooperación. En julio de 2020 fue reconocida por el Estado Argentino a través de su personería jurídica. Es llamativo que en la Argentina existían asociaciones de actores (Asociación Argentina de Actores), de dramaturgos (ARGENTORES), de productores (AADET), de directores (Asociación de Profesionales de la Dirección Escénica, APDEA), de escenógrafos, iluminadores, vestuaristas (Asociación de Diseñadores Escénicos de la Argentina, ADEA), pero no de espectadores, siendo estos parte fundamental del acontecimiento teatral.

La AETAE tiene como finalidad, según sus estatutos aprobados en asamblea, constituirse en referencia institucional de los intereses de los espectadores de teatro y artes escénicas; reconocer a los espectadores como ciudadanos y sujetos de derechos; problematizar aquellas cuestiones que permitan el crecimiento de las audiencias teatrales; estimular su formación; favorecer la creación de escuelas de espectadores; obtener beneficios para su acercamiento a las obras teatrales; producir teoría, investigación e historia sobre el público y los espectadores; realizar publicaciones específicas; dialogar con otras instituciones hermanas o semejantes. Si bien la AETAE empezó a trabajar recientemente y en medio de la pandemia, ya se está extendiendo desde Buenos Aires a las provincias y esperamos poder brindar un balance de sus primeros pasos en breve.

Para concluir, señalemos brevemente otras acciones vinculadas al trabajo con los espectadores. En 2018 creamos en el Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires el Área de Investigaciones en Audiencias, Públicos y Espectadores, desde la que realizamos en 2019 y en 2020 las *Jornadas Internacionales de Teoría, Historia y Gestión del Espectador Teatral*,⁸ con notable participación de los espectadores. Hemos realizado numerosas capacitaciones para formar formadores de espectadores (España, Colombia, Argentina, etc.), así como dictado cursos y seminarios sobre el trabajo con espectadores. Queremos destacar especialmente los Seminarios de Prácticas Socioeducativas Territorializadas (PST) “Teoría, Historia y Gestión del Espectador Teatral” (2020) y “Escuela de espectadores virtual: producción de recursos para la pedagogía del acontecimiento teatral en pandemia” (2021), que dictamos en colaboración con Natacha Koss en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Bibliografía

Barthes, Roland, 2004, *El placer del texto y Lección inaugural de la Cátedra de Semiología Literaria del Collège de France*, México, Siglo XXI Editores.

Bohm, David, 1998, *La totalidad y el orden implicado*, Barcelona, Kairós.

Brea, Romina, 2019, “La crítica es de todes” (entrevista con Jorge Dubatti), *Pausa*, Santa Fe, Sec. “Ocio y Cultura”, Año 12, 236, jueves 4 de julio. <https://www.pausa.com.ar/2019/07/la-critica-es-de-todes/>

Dubatti, Jorge, 2012, “La crisis del ‘teatrista ilustrado’ en la escena argentina contemporánea”, *Latin American Theatre Review*, 46/1, Fall, 103-128.

-----, 2015, “La escena teatral argentina en el siglo XXI. Permanencia, transformaciones, intensificaciones, aperturas”, en Luis Alberto Quevedo, compilador, *La cultura argentina hoy. Tendencias!*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores y Fundación OSDE, 151-196.

-----, 2016a, *Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*, Buenos Aires, Atuel, Col. Textos Básicos.

-----, 2016b, *O Teatro dos Mortos. Introdução a uma filosofia do teatro*, São Paulo, Edições Sesc São Paulo. Traducción de Sergio Molina. Solapas de Welington Andrade y prólogo de Beth Néspoli.

-----, 2016c, “Hacia un espectador a la vez ‘emancipado’ y ‘compañero’”, en *Actas de las XIX Jornadas Nacionales de Estética y de Historia del Teatro Marplatense: Los ecos de Ecos*, compilado por Nicolás Luis Fabiani y María Teresa Brutocao, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, Facultad de Humanidades, Grupo de Investigaciones Estéticas e Instituto de Estudios Culturales y Estéticos, 116-123. E-Book. Versión digitalizada disponible: <http://gie-argentina.weebly.com/actas.html>

⁸ Mayor información y actas disponibles en iae.institutos.filo.uba.ar

- , coord., 2017a, *Poéticas de liminalidad en el teatro*, Lima, Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- , 2017b, “Democratización de los discursos críticos”, en *Gente de Teatro. Conversaciones*, Julia Martínez Heimann y Pablo José Rey, coords., Buenos Aires, Asociación Civil Rumbo Sur, 17-19.
- , 2018a, “Teatralidad, teatro, transteatralización: redefiniendo las acciones de actuación y expectación”, *La Escalera. Anuario de la Facultad de Arte*, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Tandil, N° 28, 11-34. <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/laescalera>
- , 2018b, “La Escuela de Espectadores de Buenos Aires (2001-2018): un laboratorio de (auto) percepción teatral”, *VI Congreso Internacional SESC de Arte / Educacao. Utopias Pedagógicas em Artes como Gesto de (Re)Existência. Homenagem a Ingrid Koudela e Rosa Vascelos. Anais 2018*, Rudimar Constâncio, org., Recife, Brasil, SESC Pernambuco, 107-112.
- , coord., 2019, *Poéticas de liminalidad en el teatro II*, Lima, Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- , 2020a, “Hacia una Historia Comparada del espectador teatral”, en Milena Bracciale Escalada y Mayra Ortiz Rodríguez, comps., *De bambalinas a proscenio: perspectivas de análisis para el estudio de las artes escénicas*, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, 8-23. Libro digital, PDF. Archivo Digital: descarga y online.
- , 2020b, “Experiencia teatral, experiencia tecnovivial: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos”, *Rebento. Revista das Artes do Espetáculo*, UNESP Universidade Estadual Paulista, DACEFC e PPGA-IA, Sao Paulo, Brasil, N° 12 (janeiro-junio), 8-32. <http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/issue/view/23>
- , 2020c, *Teatro y territorialidad. Perspectivas en Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*, Barcelona, Gedisa, Col. Arte y Acción.
- , 2020d, “Teatro Comparado, territorialidad y espectadores: multiplicidades intraterritoriales”, *El Hilo de la Fábula*, Universidad Nacional del Litoral, 20, 29-43.
- , 2020e, “Transformaciones de la crítica teatral en los procesos de democratización”, versión ampliada de la conferencia en *Idiomas. Fórum Ibero-americano de Crítica de Teatro* (Curitiba, Brasil, DocumentaCena, Caixa Cultural Curitiba, y otros, 13 de noviembre 2016). Exposición en Mesa Redonda “Transformacoes e desafios da crítica contemporânea – América Latina”, presentada por Luciana Romagnolli Eastwood. (En prensa).
- , coord. y ed., 2020f, *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*, Lima, Editorial de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro".
- , 2021a, “Artes conviviales, artes tecnoviviales, artes liminales de convivio y tecnovivio (notas del ‘diario de la peste’)", *Conjunto*, La Habana, 198.
- , 2021b, *Hacia un espectador compañero. La experiencia de la Escuela de Espectadores de Buenos Aires*, Buenos Aires, Atuel (en prensa).
- Groch, Ana, 2017, “Semblanzas de apertura: sobre una experiencia de espectadores en ámbitos de encierro”, *Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro*, México DF., año 16, N° 70 (julio-agosto-setiembre), 37-38. Forma parte del Dossier “Escuelas de Espectadores”
- Hegel, G. W. F., 2008, *Estética*, traducción de Hermenegildo Giner de los Ríos, Buenos Aires, Losada, 2 tomos.

Kartun, Mauricio, 2015, "El teatro teatra", en su *Escritos 1975-2015*, Buenos Aires, Colihue, 136-137.

Lévinas, Emmanuel, 2014, *Alteridad y trascendencia*, Madrid, Arena Libros.

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