

EL ESPECTADOR DESARRAIGADO. REFLEXIONES EN TORNO A *CONCIERTO PARA EL BIOCENO* DE EUGENIO AMPUDIA

THE UPROOTED VIEWER. REFLECTIONS ON
CONCERT FOR THE BIOCEAN BY EUGENIO AMPUDIA

Javier HELGUETA MANSO

Centro Universitario CIESE-Comillas

Resumen: Este trabajo busca analizar la obra *Concierto para el bioceno* (2020) de Eugenio Ampudia. Esta pieza no solo cumplió como función musical, sino en cuanto obra compleja —concierto, *performance*, instalación, vídeo montaje— y acontecimiento mediático y polémico. Ampudia ha sido criticado por su discutible propuesta ecologista; así también, algunos artistas le han acusado por apropiacionismo de la idea principal: colocar plantas en la proscenio. Sin embargo, no ha sido atendido el desplazamiento o *suplantación* del espectador desde un punto de vista estético. Para lograr este objetivo, es necesario emplear la teoría posdramática (Lehmann) y pensar el contexto pandémico. Este tipo de obras se enmarcan en un arte postantropocéntrico que anticipa la *muerte del espectador*.

Palabras clave: Performance; teoría posdramática; espectador; arte de pandemia; postantropocentrismo.

Abstract: This paper intends to analyse the work *Concert for the biocene* (2020) by Eugenio Ampudia. This piece has been not only a musical performance, but also a complex work —concert, performance, installation art, videoart— and a controversial media event. Ampudia has been criticized for his questionable ecological proposal; in addition, some artist accused him of appropriating of the main idea: placing plants on in the proscenium stage. However, the *supplanting* of the spectator from an aesthetic point of view has not been taken into consideration. In order to achieve this, it is necessary to refer to the postdramatic theory and to think of the pandemic context. This kind of works falls within the category of the postanthropocentric art that anticipates *the death of the spectator*.

Keywords: Performance; Postdramatic theory; Spectator; Pandemic art; Post-Anthropocentrism.

No hay teatro sin público, ni público sin criterio.
Julio Caro Baroja (1974)

1 Palabras pandémicas

La comunicación, el debate intelectual y las investigaciones científicas han sido protagonizados por la pandemia en este año 2020. La focalización en un problema común nos ha devuelto cierta conciencia de especie. Ni siquiera los antecedentes de las guerras mundiales o de algunas sobretensiones concretas de la Guerra Fría pueden competir con la mediática *viralización del virus* en esta última fase de la globalización, la «era de la comunicación mundial» que da sentido, según Gerd Theile y Norbert Bolz, a los conceptos de aldea global o «sociedad mundial» (Bolz 54). Menciones y diálogos planetarios sobre la COVID-19 copan el *trending topic* de las redes a través de los respectivos #hashtags —una de las principales unidades de medida de nuestro tiempo—. Con parámetros analógicos, los barómetros del CIS también arrojan luz sobre estas preocupaciones¹.

Esta coyuntura se cumple además en el ámbito de la ciencia y del pensamiento. Nunca se había investigado y escrito tanto sobre un objeto en un periodo tan breve y nunca una diversidad de periodistas, intelectuales, investigadores y artistas reflexionaban y desarrollaban una *literatura pandémica*: esto es, palabras-sobre-pandemia y pandemia-de-palabras que abarrota cada vehículo comunicativo, cada circuito académico —revistas, congresos—, cada laboratorio y buena parte del campo editorial². Desde un talante optimista, es un hecho fehaciente que este virus y esta época se han secuenciado y explorado en todas sus facetas, con múltiples métodos.

Entre otros, las obligaciones de cuidado y disciplina motivados por la situación de pandemia —distancia social, cierre de espacios públicos o privados, confinamiento de la ciudadanía— nos empujan también a pensar el estatuto del espectador-consumidor en los estudios de lo performativo y lo teatral. Las salas y las calles, escenarios potenciales, se han quedado vacíos, mientras que los lugares de la intimidad —habitaciones— o de la frontera entre lo privado y lo público —ventanas, balcones— se han refundado para dar cabida a *escenografías* ritualísticas o improvisadas, puestas en escena espontáneas o sutilmente guionizadas. Todas acentúan el rol —y el prurito— de enunciación artística

¹ En el último al que he podido tener acceso, el de Octubre de 2020, los «peligros para la salud» se alzaba como «el primer problema que existe actualmente en España» con un 24'7 %, al que habría que sumar el porcentaje de las dificultades añadidas por esta situación: «la crisis económica», «el paro», «el mal comportamiento de los políticos» o «la sanidad». La máxima expresión de un destino —y sentido— humano común traspasa naciones y culturas ante la incertidumbre o la angustia, tal y como habían anunciado los numerosos estudios y ensayos que en las últimas décadas vaticinaban catástrofes irreversibles para el planeta o para el ser humano.

² Para hacerse una idea aproximada de la proliferación de textos sobre la pandemia, la crisis y sus circunstancias, recomiendo hacer uso de la COVID-TECA, la Hemeroteca de humanidades sobre la pandemia del coronavirus (Covid-19) que han puesto en marcha los profesores Ana Gallego Cuiñas y José Antonio Pérez Tapias en la Universidad de Granada. Como colaborador del equipo de investigación, con este artículo me sumo a la perspectiva esbozada en su página web (<https://iberlab.ugr.es/hemeroteca-covid19/>): «Los “saberes sobre nuestra realidad humana” no quedan al margen de la cita a la que convoca lo que es acontecimiento mundial».

El espectador desarraigado. Reflexiones en torno a *Concierto para el bioceno* de Eugenio Ampudia

de cada individuo/ciudadano y tales prácticas, junto con el auge de la celebración de conferencias, espectáculos o visitas virtuales, revisan y promueven nuestra condición de espectadores-de-salón.

En ese contexto, y en mitad de una reapertura progresiva de instituciones públicas y privadas, Eugenio Ampudia presenta el 22 de junio de 2020 la pieza *Concierto para el bioceno* en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona. Aunque se habilitó la emisión en supuesto directo para su seguimiento desde las casas, destronar —o desarraigar— al individuo-espectador para trasplantar, butaca a butaca, un *bosque* compuesto por 2292 plantas, conecta con planteamientos postantropocéntricos de cultura³ y de las artes escénicas. Para Hans-Thies Lehmann,

[...] *teatro pos-antropocéntrico* sería entonces un nombre adecuado para una forma destacada, aunque no la única, que puede adoptar el teatro posdramático. Bajo este nombre se pueden englobar tanto el teatro de objetos, en el que no es necesaria la presencia de actores, como el teatro en el que prima la tecnología y maquinaria (Survival Research Laboratories) y aquel teatro que integra la figura humana como elemento de una estructura espacial semejante (142).

Bien es cierto que Lehmann y, anteriormente Elinor Fuchs (1996), focalizan su tesis en el actor-personaje. Lo relevante de Ampudia es que la desnaturalización del pacto teatral y de los esquemas comunicativos canónicos se lleva a cabo al omitir la presencia del espectador.

El contexto de pandemia confirma las peores previsiones para el antropoceno. Las manifestaciones artísticas posdramáticas (Lehmann) cuajan apropiadamente en este periodo *pos-dramático* —infecciones, confinamientos, mascaradas, muerte—. Por un lado, se toma conciencia forzosa de los límites de la especie —extinción— y de la tierra —cataclismo—; por el otro, las relaciones proxémicas alteradas y redisciplinadas en la esfera social impulsan nuevos modos de interacción entre los actores responsables de la comunicación artística. Ahora bien, por un lado, esto se ejecuta a través de una separación maniquea entre naturaleza y humanidad, con una serie de contradicciones ecológicas; y, por otra parte, el gesto de *suplantación* va más allá de lo previsto por sus productores, quizás contra el espectador mismo: una conclusión desasosegante ante un presente —más que futuro— de post y transhumanismo en el que el vacío, las plantas o los maniquís ocupan su asiento.

Este concierto performance resulta más interesante por el impacto simbólico que por su originalidad o su ejecución ética y estética. No cabe duda de que alcanza, sobre todo en su cristalización como imagen, una dimensión y una resonancia que también abre la pregunta clave sobre las negaciones y el desarraigo —doble— del espectador, frente a la corriente que busca su emancipación (Rancière 2010). Quizás sin quererlo, en la obra de Ampudia el público ausente se convierte en el tema.

³ La filosofía reciente ha propuesto el concepto de postantropocentrismo (Donna Haraway; Pia Balsmeier) para señalar un cambio de situación frente al estatuto antropocéntrico del cosmos renacentista e ilustrado; ahora el ser humano abandona se percata de la pérdida de posición privilegiada, obligado a convivir con las otras entidades de la naturaleza de las que depende y con las inteligencias artificiales que comienzan a desplazarle en ámbitos como el trabajo o el arte. Rosi Bradotti evita, en sus trabajos (2013; 2020), la postura apocalíptica ante el futuro posthumano porque lo postantropocéntrico revela nuestra verdadera naturaleza relacional, y no autónoma y superior, con las otras formas de vida, hasta alcanzar una suerte de simbiosis entre tecnología y ecología.

2. Análisis conceptual y posdramático de *Concierto para el bioceno* y reflexiones sobre el espectador desarraigado

2. 1. Objetivos conceptuales ampudianos: concienciación política y coparticipación

A partir de la variedad de géneros —escultura, instalación, intervención en el espacio público, videoarte— y materiales empleados —alabastro, aluminio, cartón, cuerpo, luz, vapor de agua, vidrio— dos problemas sobresalen en toda la producción creativa de Ampudia: la invocación política y la preocupación comunicativa. Ampudia ha expuesto que su «trabajo como artista consiste en sacar conclusiones políticas y estéticas sobre las cosas que suceden a mi alrededor» (2015). Esta concienciación se proyecta en trabajos sobre crisis actuales, en los videomontajes *Frontera* (2005), sobre la tragedia de los migrantes que tratan de llegar a la Península, o en la ucronía *La verdad no es una excusa* (2007), en la que los refugiados de la Guerra Civil regresan de vuelta a casa.

En cuanto al segundo punto, los estudiosos del artista vallisoletano confirman el cumplimiento comunicativo conforme a las premisas del arte actual: «el espectador no es simplemente legitimador de la obra, sino que es integrado en ella para cerrar el bucle que la convierte en espectáculo» (Marzo 44). Sin embargo, tras el repaso de toda su producción durante estos años, habría que poner en duda el éxito del diálogo emisor-receptor o de la concesión de protagonismo al visitante-observador, salvo en el *site-specific* *Cada palabra es como una innecesaria mancha en el silencio y en la nada*, instalado entre el 5 de febrero y el 17 de mayo de 2015 en la nave «Abierta por obras» del Centro de Creación Contemporánea Matadero de Madrid. El autor vallisoletano respeta aquí esta suerte de neutralidad compositiva de la Nave 0 del complejo artístico⁴, mediante una intervención mínima que consiste en la conversión del espacio en una gran alberca; para ello, se llena completamente de agua y se coloca un muelle periférico, levemente iluminado, para permitir deambular alrededor de él al curioso. La metamorfosis de espectador a jugador tiene lugar cuando el usuario marca un número de teléfono gratuito que, al dar tono, produce unas vibraciones en el lago. La multiplicación de ondas transversales, electromagnéticas primero y acuáticas después, perturba el medio silenciosamente; en función del número de personas que activen el mecanismo, las ondas pueden llegar a chocar entre sí. Así se construye una metáfora del exceso comunicativo y de la consecuente falta de entendimiento a la que nos han llevado las nuevas tecnologías, en opinión de Ampudia (2015). Por ello, se elige un acertado título, cita textual de una aseveración de Samuel Beckett (citado en Bryden 279).

La inscripción «neoconceptual» de Eugenio Ampudia (1958) (Bonet 509) se basa, principalmente, en los guiños autorreferenciales al arte y a la obra misma. Hernández Belver y Martín Prada señalan:

[...] el arte conceptual se podría interpretar como una *semiótica del arte*. Habría en los planteamientos artísticos englobados bajo aquella denominación una tentativa de investigar el arte como tautología y una intención de poner en tela de juicio la crítica de arte (46-47).

⁴ Otrora sala frigorífica del Matadero del sur de Madrid en donde se apilaban numerosos cadáveres de animales, hoy se mantiene conforme se encontró: quemada y libre de cualquier elemento exógeno, mostrando incluso las vísceras de la arquitectura original.

Es decir, también por esta vía existen en este artista unas raíces comunes con el talante posdramático, pues una de sus derivas principales es la autorreferencialidad, como ha señalado Beatriz Trastoy (2018). Es precisamente el ámbito del escenario, proscenio incluido, el que Ampudia reformula en su última acción; con mayor o menor fortuna, emergen sus principales intereses e investigaciones, aquellos que quedaron definidos en una entrevista a principios de esta década:

Me interesa auditar todas las circunstancias que confluyen en torno al arte, desde el mercado artístico a la industria cultural, así como el papel del espectador o del artista... En definitiva, replantear los puntos de vista para comprender mejor aquello que el arte intenta explicar a los demás y desde qué posición trata de hacerlo (Moltó s.p.).

Así pues, el autor exige para su obra la mirada y el escalpelo del semiólogo.

2. 2. Descripción crítica de la pieza y reminiscencias teatrales y posdramáticas

2. 2. 1. Bosquejo crítico

La obra *Concierto para el bioceno* de Eugenio Ampudia sobrepasa la definición estricta de «función de música» o «composición musical» que el *Diccionario de la lengua española* de la RAE recoge para el vocablo «concierto». Se trata de una intervención que engloba el arte instalativo y la puesta en escena, la interpretación instrumental —y representación teatral— grabada y retransmitida en directo y la elaboración posterior de un video-montaje. No sin motivo, en el cartel se completa el encabezamiento con el subtítulo «Una creación para el Gran Teatre del Liceu». «Creación» o acción pueden ser términos abarcadores que no encierren y agoten el espectáculo sinfónico de base, aunque su ambigüedad tampoco define los niveles de una obra total y de un acontecimiento cultural: el complejo dispositivo estético, la visibilización mediática no exenta de objetivos publicitarios y comerciales⁵ y la difusión de un mensaje ético y ecológico que pretende una repercusión universal.

Para lograr todo ello, se siguen cuatro pasos. En primer lugar, fue seleccionado un espacio reconocible en el campo artístico por su larga trayectoria. Es decir, aunque nace concebido para la disciplina operística o musical —y, de hecho, cuenta con la orquesta sinfónica más antigua de España y un coro igualmente laureado—, no restringe sus posibilidades: acoge con regularidad teatro, performance e incluso instalaciones⁶. Dada esta coyuntura se colocaron 2292 macetas con sus respectivas plantas, una por cada butaca del proscenio y por cada espectador ausente. Aquí radicaría el principal gesto de la pieza; por ello, se busca que no quede en un segundo plano en los pasos posteriores. Sobre la relación de arte y naturaleza —en las artes plásticas— y la *suplantación* del observador se precisarán conceptos en § 2.3.

⁵ El evento, sufragado por hasta cinco patrocinadores reconocidos, sirvió para anunciar la reapertura del Liceu.

⁶ Por ejemplo, en enero de 2021 contarán con una instalación de Chiharu Shiota, otra autora interesada en la ausencia humana de un modo aproximado al de Ampudia. Véase el motivo habitual en su obra del piano quemado sin intérprete que lo toque o de las sillas vacías, desde la obra *The Way into silence* (2003) —<https://www.chiharu-shiota.com/the-way-into-silence>— hasta su reciente *In silence* (2019) —<https://www.chiharu-shiota.com/in-silence-5>— en el Busan Museum of Art de Corea del Sur.

Con esta disposición, se alcanza el momento cumbre, el concierto performance. La pieza «Crisantemi» de Giacomo Puccini, idónea para el significado de conjunto, corre a cargo del Uceli Quartet. El espectáculo cumple el protocolo habitual del Liceu: una voz en off invita a no molestar durante la actuación e insta al auditorio forestal «que evite ruidos que puedan alterar el disfrute de la ópera»; en ese mismo sentido, los músicos, tras entrar en el escenario, hacen una reverencia a estos singulares espectadores y oyentes ciegos y sordos. No hay que perder de vista que se grabó y emitió en directo, ni que el protagonismo que la cámara concede a las plantas a través de planos recurrentes que enfocan al proscenio durante un tiempo superior que al escenario, apunta a la hipótesis de que los telespectadores humanos pueden sentirse ninguneados: constituyen un público que contempla a un no-público. Aceptarlo es asumir su desplazamiento y conformarse no con un espectáculo, sino con la teatralización de un espectáculo en el que han sido *su-plantados*. El «efecto televisivo (*TV-Effekt*)», con el que Lehmann amplía el concepto brechtiano de distanciamiento (132), alcanza unas cotas prácticamente insostenibles. A ello contribuye que el virtuosismo de los músicos contrastara con notorios errores de producción. Las deficiencias en la grabación⁷ se suman a un poco creíble —y menos logrado— movimiento artificial de las plantas para simular una especie de aplauso. Las dimensiones de lo absurdo, no premeditadas, pueden producir risa en un buen número de telespectadores, tambaleándose el pacto de ficción y el mensaje ético principal⁸.

En último lugar, unos meses después la obra se prolonga entre el 10 de septiembre y el 30 de diciembre con motivo de la exposición *La razón es una planta* en la galería Max Estrella de Madrid. Dos pequeñas instalaciones repiten el esquema de plantas asentadas en sillas y algunas de las salas se dedican a recordar el concierto, bien con fotografías de gran formato⁹, bien con un videomontaje. Este último tan solo aspira a presentar una síntesis del concierto y a paliar los defectos apuntados; de hecho, se logran imágenes sorprendentes con el uso del dron. El único cambio interesante tiene lugar en la sobreinterpretación de los músicos-actores, hecho que acentúa el desplazamiento del ciudadano —y el carácter deshumanizador, podría pensarse—. Su condición de músicos y su destacada interpretación musical no debe eludir en el análisis su papel de sutiles performances de una acción: asumen el pacto fictivo de representar un simulacro de concierto en el marco de una estructura

⁷ Sorprende el gran número de defectos cinematográficos: las sombras de las cámaras se proyectan sobre las plantas, el suelo y los balcones en varias ocasiones; algunos planos, tanto por sus encuadres como por el uso del *zoom*, quedan rebajados a una calidad *amateur*; e incluso se producen diversos *bloopers* —presencia en la escena de cámaras o personal de producción, papeles volando, etc.—.

⁸ Este ha sido el resultado al presentar la pieza a los alumnos del Grado de Estudios Hispánicos de la Universidad de Cantabria en el CIESE-Comillas. Aunque se requiere un muestreo y una encuesta más complejos (¿es la mejor palabra?), me parece representativo notificar este primer experimento de recepción. De hecho, aunque no sean mayoritarios, se encuentra alguna otra visión sarcástica en la red. El canal de YouTube de RTVE aborda la noticia con una ironía próxima a la parodia. El vídeo, antes de ser visualizado, contiene como imagen principal un fragmento del concierto sobre la que se superpone el titular «PLANTÓN EN EL LICEU» ocupando todo el tercio inferior; además, se habla de «una audiencia muy frondosa» que «ha disfrutado del concierto». Véase en el siguiente enlace: <https://www.rtve.es/alcanta/videos/modo-digital/concierto-plantas-liceu-barcelona/5605722/>

⁹ Aunque no aparezca el precio, se entiende que la venta no tiene fines benéficos, sino comerciales. Este hecho confirma los argumentos de aquellos críticos a quienes les contraría el *marketing* de una propuesta supuestamente ecológica y a los que les parece insuficiente que Ampudia regalara varias de las plantas a sanitarios del Hospital Clínic Barcelona como reconocimiento a su labor durante los peores momentos de la pandemia.

compleja y actúan en la post-producción del videomontaje. La reverencia al público-bosque ejecutada en este último no coincide con la que tuvo lugar el día del concierto, sino que ha sido grabada *a posteriori*. Sorprende que los integrantes consideren tal genuflexión tan solo un modo de agradecimiento (Chavarría s. p.); desde mi punto de vista, las implicaciones van más allá, pues estiran sus cuerpos de manera exagerada —¿extremidades como ramas?— y retardan esa posición antinatural. Habrá quien interprete una simbólica servidumbre a *Gaia*, en la línea de algunas propuestas ecológicas que tratan de resituar al ser humano, contra el antropoceno, en su verdadera situación de inferioridad respecto de fuerzas superiores del planeta.

2. 2. 2. Confluencias de la pieza con la naturaleza teatral y la teoría posdramática

Concierto para el bioceno es, por tanto, una obra polifacética que excede las fronteras de la función de música interpretada ese 22 de junio en el Liceu. No se puede explicar la problemática del público y la singular recepción de la pieza desde la musicología o la teoría de la escultura, aunque el concierto y la instalación sean los hechos evidentes. Sostengo la hipótesis de que subyace un planteamiento teatral —o una teatralización— y que sería desde la metodología de los estudios de la representación como habría que estudiarlo, así como a partir de concepciones posdramáticas, en tanto se sitúa en un territorio fronterizo. Recuérdese que en lo posdramático también cabe la «desdramatización» (Lehmann 129), consistente, en este caso, en el desplazamiento —público— o borrado —acción— de componentes dramáticos claves.

El equipo de producción concibe un espectáculo escénico y cinematográfico. Se celebra un concierto en un lugar habilitado para la música, pero la instalación, los efectos especiales y la actuación de los músicos resignifican el espacio. Los intérpretes adquieren brevemente la condición de actores —aceptación del pacto de ficción: tocar ante nadie; exagerar el agradecimiento, reverenciar a la naturaleza— de la misma manera que otros pianistas, entre ellos William Marx o David Tudor, participaron en algunos conciertos-performance de John Cage. La teatralización proviene del sentido ritualístico del arte escénico que en *Concierto para el bioceno* se respeta en los dos ángulos de la comunicación: desde la entrada solemne de los intérpretes hasta su tradicional reverencia al público al finalizar el concierto; desde la exhortación inicial —e iniciática— al silencio hasta la respuesta atronadora conclusiva —o simulacro de aplauso, en este caso—.

Muchos estudiosos de las artes escénicas ahondan en la base religiosa ritual. Desde los estudios de la representación, Richard Schechner realiza el mayor despliegue epistemológico para vincular antropología y teatro con un aparato crítico y documentos —entre ellos imágenes— etnográficos de gran valor (94-149). Por su parte, desde los estudios de la performance, Erika Fischer-Lichte compara las «premisas similares» que permiten «fundar las investigaciones sobre el ritual y los estudios

teatrales» hasta el punto de considerar que anteceden el giro performativo que los creadores no instaurarán hasta los años sesenta (63)¹⁰.

Ahora bien, no basta con apuntar la consabida fuente común de la dicotomías religión-arte, ritual-teatro, chamán-actor; también hay que pensar por qué en un periodo *post* este componente se intensifica —y no solo en su dimensión o esencia performática—. Lehmann le dedica amplio espacio en teoría posdramática, a partir, sobre todo, del desarrollo de lo ceremonial que representan, principalmente, los artistas Tadeusz Kantor, Klaus Michael Grüber y Robert Wilson (119-142). Por supuesto, cabe recordar que han sido inspirados por las propuestas —especulativas o escenificadas— de figuras fundamentales de la historia del teatro: desde la concepción del rito en Artaud a la actuación como trance en Grotowski, el «espectáculo pánico» como ceremonia en Jodorowsky o la misa como teatro en Jean Genet. Lehmann se guarda de la explicación simplista del fenómeno desde la secularidad, pues nos hallamos en un estadio posterior:

Es evidente, pues, que a la práctica del teatro le es siempre consustancial la dimensión de lo ceremonial. Esta dimensión se incluye en el teatro como un acontecimiento social derivado de sus raíces religiosas y de culto que, en su mayoría, pasan desaparecidas para la conciencia. El teatro posdramático desvincula el momento formalmente ostentoso de la ceremonia de su mera función de acrecentar la atención y lo valora *en sí mismo*, como una cualidad estética, desprendido de toda referencia religiosa y de culto; se concentra en la sustitución de la acción dramática por medio de la ceremonia, a la cual estaba en sus inicios inextricablemente unida (121).

En *Concierto para el bioceno*, la información paratextual del título, el espacio marcado del acontecimiento y la focalización cultural de nuestra mirada sobre el escenario que apuntan a un espectáculo laico, podrían fungir como telón semiótico invisible de la ceremonia. Por ello, y sobre todo en algunos de los autores recientemente citados, como Jodorowsky o Genet, urge hablar de lo postsecular, pues esta categoría devela la recuperación de lo sagrado y lo espiritual en un tiempo postmetafísico a partir de ritos estéticos. A modo de respuesta a Max Weber, filósofo que certificó el «desencantamiento del mundo» (24), se han sucedido las teorías sobre el reencantamiento o la resacralización del mundo. En esta tendencia participan algunos pensadores de lo teatral. Por ejemplo, Fischer-Lichte la incorpora a su teoría del giro performativo:

Lo que acontece en las realizaciones escénicas se puede describir concisamente como un reencantamiento del mundo y como una transformación de los que participan en ellas. Su carácter de acontecimiento se articula y se manifiesta en la copresencia física de actores y espectadores, en la producción performativa de la materialidad y en la emergencia del significado, que son los procesos que posibilitan y llevan a cabo los procesos de transformación. La singularidad de las realizaciones escénicas de teatro y del arte de la performance desde los años sesenta ha sido haber expuesto una y otra vez de manera enfática estas condiciones de su configuración —así como los procesos de transformación vinculados a ellas—, haber jugado con ellas y haber reflexionado sobre ellas (359).

¹⁰ En concreto, menciona cómo Jane Hellen Harrison estudió, desde la perspectiva antropológica, el culto dionisiaco como origen de la tragedia griega, vinculación que previamente habían señalado otros filósofos como Nietzsche. Compárese lo ocurrido en la Edad Media. Sabemos que los manuscritos de obras teatrales que conservamos (siglos XII o XIII) son posteriores a una plena actividad de autos que tenían lugar en el atrio de la Catedral para representar rituales eclesiásticos: la Pasión, la Pascua o, sobre todo, el nacimiento y adoración del niño Dios.

El método fenomenológico que puntualmente emplean estos autores, como Fischer-Lichte con la *Estética del aparecer* de Martín Seel, resulta resbaladiza frente al empirismo de un método antropológico que des-cubre en el arte lo que la mirada secular ha sepultado: el escenario (re)presenta un altar y, como la cancha o el cuadrado mágico, remiten al prístino origen religioso del ritual que comienza con la demarcación de los límites donde tendrá lugar el trance, el acceso, el espectáculo. Resuenan Huizinga y Gadamer en Richard Schechner cuando defiende que

[...] las representaciones consisten en comportamientos dos veces realizados, codificados. Este comportamiento realizado por segunda vez es generado por interacciones entre el ritual y el juego. De hecho, una definición de la representación es: comportamiento ritualizado condicionado y/o impregnado por el juego (94).

A semejanza, se podrían leer evocaciones en la prescripción de la crítica Blanca de la Torre para el artista vallisoletano:

El trabajo de Eugenio Ampudia explora algunas particularidades que puede adoptar la noción de juego al aplicarse al campo del arte. Esto le lleva a incluir juegos de lógica, de percepción, juegos semánticos, visuales, de comunicación... pero, ante todo y especialmente, se introduce y se maneja como un espacio de negociación de nuevas reglas. El juego es —en esta exposición¹¹— un elemento clave en toda su variedad de acepciones. En ocasiones se presenta como un reto al espectador, en otros momentos funciona como agente activador de la propia obra y, en todo caso, se resuelve como un desafío intelectual (17).

Existen, además, otros posibles vínculos con lo posdramático en esta pieza. En primer lugar, la disciplina de la instalación comporta una «teatralidad» según señalan Fried (2004) y, en comentario crítico a este, Rebentisch (2018). Lehmann reitera en varias ocasiones que «no es casualidad que muchos artistas del teatro posdramático provengan de las artes plásticas» (61), y, páginas después, que «no es casualidad que conceptos pertenecientes a las artes plásticas, a la música o a la literatura se empleen para caracterizar el teatro posdramático» (163). Por otra parte, la presencia de la música resulta otro argumento a favor de la inscripción posdramática. El concierto performance apunta a John Cage y Fluxus, o al grupo ZAJ en España: en estos casos y en el de Ampudia los músicos *son*, pero sobre todo *actúan* de músicos. Por último, no ya solo en la criba de sus distintos elementos, sino en su confluencia intermedial, a partir de una concepción holística, acaece lo posdramático: en *Concierto para el bioceno* existe cierta aspiración posromántica —y ejecución neobarroca— de una obra de arte total. Sin duda, «resulta inimaginable un teatro dramático en el cual no se presente, de un modo u otro, una *acción*» (61), por mínima que sea, pero precisamente la desdramatización por ausencia de acción y por rol pasivo asignado sumariamente al público forma parte de lo post.

Además, la actitud *neo* o *post* conceptual deviene afirmación a través de la tautología o la autorreferencialidad —base de la teoría de Lehmann y sus seguidores—, incluso cuando se apunta a lo que se destruye y se señala el hueco. *Concierto para el bioceno* ilumina —cabría pensar que, en parte, sin el deseo de su autor, pero no por sobreinterpretación de la crítica— una posibilidad fatal en

¹¹ La autora investiga la exposición *Sostener el infinito en la palma de la mano* (Sala Alcalá 31, Madrid, 2018), pero, dado su carácter retrospectivo, las valoraciones sobre el aspecto lúdico ampudiano sirven para toda su trayectoria.

tiempos de post y transhumanismo para el individuo cuando deja de fungir como público o se ha de conformar con ser *telespectador* de ese anti-público forestal.

Con todo ello, han quedado definidas algunas de las inscripciones (post)dramáticas de la obra ampudiana; de entre ellas, la referida a la elección crítica del espectador se revisará en el siguiente capítulo.

2. 3. Problemática del espectador

2. 3. 1. Antecedentes y acusaciones de apropiacionismo

Para desembocar en la problemática del espectador, resulta ineludible desbrozar el planteamiento elegido para lograr un mensaje ecológico. Hay que tomar la información de los segmentos semióticos y paratextuales que el equipo de producción de esta obra expone en el cartel. En concreto, existe un segundo título que avisa: «Concierto para plantas como propuesta simbólica de un cambio de paradigma». Pero no resulta claro qué se entiende por paradigma, si episteme o época, y surgen bastantes contradicciones en el proceso.

Ampudia pretende invocar a la ética contra la peligrosa deriva del llamado antropoceno, periodo consecutivo del holoceno desde la Revolución Industrial —o desde la mitad del siglo pasado, según otros científicos—. Este «término de composición culta» formado por *anthropos* ('hombre') y *kainós* ('nuevo') que «pertenece a la cronoestratigrafía» y significa «'Edad de los Humanos'» (Aguilar-Amat s. p.) fue acuñado por el Premio Nobel Paul J. Cruzten y Eugen F. Störmer en un Congreso Internacional en Cuernava del 2000¹². A partir de este, Ampudia opone el término bioceno que acuña con el sentido de «una era de relación igualitaria entre las especies» (Bosco s. p.).

El protagonismo del reino vegetal ha florecido en los últimos tiempos, seguramente porque uno de los principales problemas medioambientales sea la deforestación causada por los grandes incendios recientes. Pero sobre todo conecta con un periodo de confinamiento en que los usuarios de redes sociales y aplicaciones de mensajería instantánea, compartimos masivamente imágenes —algunas de ellas *fake news*— de la recuperación de la biodiversidad en los espacios rurales y urbanos. Durante este tiempo, consigna el valor positivo de que la naturaleza recupere su lugar *ocupando* lo humano: «Es otra época; si pudiera dejar mi pie quieto durante 15 días y que creciera una enredadera sería delicioso» llega a afirmar el artista (Chavarría s. p.).

Concierto para el bioceno se inserta sin duda en la tendencia a una re-ligación postsecular, en la medida en la que se recuperan tradiciones de signo espiritualista: la comunicación hombre-planta, la lectura y comprensión del ser del mundo a través de sus signos, o la creencia animista que conduce a sobrepajar las capacidades sensoriales de las plantas o incluso a una personificación, cristalizada aquí

¹² También parece reminiscencia de antropogénico o, previamente, de antropozoico.

en una suerte de hombres-árbol que conecta con tradiciones culturales de diversas latitudes y con la literatura fantástica más reciente¹³.

La obra de Ampudia ha generado polémica por las acusaciones de apropiacionismo. El concierto y los espectáculos musicales representan uno de los formatos frecuentes en las galas benéficas de diverso objetivo. Parece evidente que Ampudia parte incluso de títulos de eventos recientes para recrear su particular acción¹⁴. No obstante, el foco se ha puesto en el gesto de dedicar un concierto al reino vegetal y de colocar plantas en el patio de butacas y los palcos —sin distinción jerárquica—. Los medios —desde críticos y periodistas a *youtuber*¹⁵— han expuesto algunos antecedentes. Entre ellos, destaca la cercanía con la estética de Perejaume, cuyas instalaciones y textos teóricos en que se proponía un público arbóreo eran conocidos. Según recoge Roberta Bosco en una noticia publicada en *El País* en la que se dialoga con el autor:

Perejaume piensa enviar un escrito al teatro y a Ampudia para que lo tengan en cuenta antes de realizar la gira internacional que tienen prevista. Lo que más le duele es que la idea ha quedado tocada y ya no será lo mismo trabajar con una audiencia vegetal. “La publicidad es una gran consumidora de imágenes, es tremendo lo poco que aporta y lo mucho que usa. Antes desplazar un objeto artístico en un espacio natural era un gesto poderoso, pero cuando empezó a hacerlo la publicidad perdió [su] sentido” (2020).

Cabe preguntarse quién logra con mayor éxito el objetivo igualitario que proclama Ampudia o la comisaria Blanca de la Torre¹⁶ con el término y el concierto del bioceno. En su instalación *D’Altre banda* de 2018 para el CCCB, Perejaume dividió el espacio de cada grada en dos partes iguales con el mismo número de asientos asignados a hombres que a plantas. Y el 17 de junio de 2020, unos pocos días antes de la celebración de la obra ampudiana en el Liceu, Blanca Li, la directora artística de los Teatros del Canal de la Comunidad de Madrid, propuso emplear maniqués y plantas para garantizar la distancia de seguridad entre los asistentes. En sus palabras, se trató de «crear un poco de amor, para dar calidez y alegría a esos controles de seguridad», ya que «la sensación de regresar al teatro no puede ser traumática. Este gesto, además, nos ayuda a recordar que ir al cine o al teatro no es más peligroso que estar en una terraza, subir a un autobús o viajar en avión» (Llanos Martínez s. p.).

¹³ El éxito de la obra tolkiniana, a través de su puesta en pantallas, crea un eslabón en el imaginario colectivo occidental con muchas de esas tradiciones; las figuras de árboles antropomorfos, *ents*, Aunque existe en España su propia tradición, heredera también del mundo celta, y concretada en obras como *El bosque animado* de Wenceslao Fernández Flórez.

¹⁴ Greenpeace ha organizado pequeños conciertos en estos años para fomentar algunas de sus demandas: la pieza *Ocean Memories* de Terje Isungset interpretada en mayo de 2019 en el extremo Norte del Ártico con instrumentos de hielo y, especialmente, *Concierto por el ártico* (2016) del compositor Ludovico Einaudi proporcionó imágenes impactantes.

¹⁵ Destaca el ejercicio de síntesis y divulgación que realizan para *La Vanguardia* Teresa Jesé y Justo Barranco <https://www.lavanguardia.com/cultura/20200629/482008140109/arte-plantas-toman-la-palabra-nueva-centralidad-bioceno.html> ; asimismo, recomendando el ácido pero completísimo vídeo del Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla Antonio García Villarán — <https://www.youtube.com/watch?v=8S1tObeyMUK> — que, a su vez, bebe de otras fuentes, entre ellas la de la comunidad de usuarios que le sigue y comenta sus vídeos.

¹⁶ Su texto de presentación expone: «Esta propuesta se enmarca en línea con las prácticas artísticas que buscan aunar ética y estética ecológica para avanzar hacia nuevas alianzas entre entidades humanas y no humanas, que reconocen la importancia crítica de las dependencias entre especies como el único camino posible hacia una nueva era de verdadero compromiso ecosocial». https://www.liceubarcelona.cat/es/concierto_bioceno

2. 3. 2. ¿Hacia la muerte del espectador?

Cabe preguntarse si estos ejercicios postantropocéntricos podrían conducir a formular la agonía —sino muerte— del concepto de espectador. La crítica al teatro que inician las vanguardias se basa, entre otros factores, en la progresiva domesticación del público por parte de dramaturgos y directores de escena y culmina con las ideas naturalistas de Strindberg. Este hecho fue descrito magistralmente por Georges Attali para el caso semejante de la profesionalización de la música y de su control económico a partir del siglo XVIII:

La actitud con respecto a la música cambia entonces profundamente: en el rito, es un elemento de conjunción de la vida; en los conciertos de la nobleza o las fiestas populares, la música forma aún parte de una sociabilidad. En cambio, en la representación, un foso separa a los músicos de los oyentes; el silencio más perfecto reina en los conciertos de la burguesía que así afirma su sumisión al espectáculo artificializado de la armonía, ama y esclava, regla del juego simbólico de su dominio. La trampa se cierra: el silencio ante los músicos va a crear la música y darle una existencia autónoma, una realidad. En lugar de ser relación, ya no es más que monólogo de especialistas en competición ante consumidores (94-95).

Consabida la necesaria presencia del espectador para completar la comunicación teatral, los pensadores contemporáneos más interesantes sobre la dramaturgia —o las nuevas formas de lo teatral-performativo— advierten sobre la inferioridad del público respecto a otros elementos. Recuérdese la archicitada visión de Rancière:

Las numerosas críticas a las que ha dado materia el teatro a lo largo de toda su historia pueden ser remitidas, en efecto, a una fórmula esencial. La llamaré la paradoja del espectador, una paradoja quizás más fundamental que la célebre paradoja del comediante. Esta paradoja es de formulación muy simple: no hay teatro sin espectador. (...) Por lo demás, dicen los acusadores, ser espectador es un mal, y ello por dos razones. En primer lugar, mirar es lo contrario de conocer. El espectador permanece ante una apariencia, ignorando el proceso de producción de esa apariencia o la realidad que ella encubre. En segundo lugar, es lo contrario de actuar. La espectadora permanece inmóvil en su sitio, pasiva. Ser espectador es estar separado, al mismo tiempo de la capacidad de conocer y del poder actuar (10).

Hay que sumarse a la crítica que el pensador francés hace de la asignación de este rol pasivo al espectador, de la perpetuación de este *leitmotiv* en la crítica, y su fe en la «capacidad de los anónimos» (23) para ser «actores» de su propia *historia hermenéutica*. Para ello, creo necesaria la revisión antropológica. Quizás se ha obviado la profundidad de toda percepción. El profesor David Howes, del Centre for Sensory Studies (Concordia University, Montreal), realiza «Ocho proposiciones para los estudios sensoriales» que se inician con las dos siguientes:

Los sentidos no son simplemente receptores pasivos. Ellos son interactivos, tanto con el mundo como con las otras personas.

La percepción no es únicamente un fenómeno mental o fisiológico. “La percepción es cultural y política” (20).

Según su etimología latina, el espectador es «aquel que mira» y toda percepción implica una construcción; para el arte y las Humanidades, en palabras de Mieke Bal, «la visión implica tanto mirar como el interpretar» (55). No solo todo observador no es pasivo, sino que toda mirada humana resulta «colonizadora» de lo que aprehende (58). Al menos en la fase hermenéutica, dependerá en gran medida de la competencia cultural, el interés o gusto, y la experiencia o *bagaje* como público del individuo en

cuestión. Gracias a estas habilidades, ¿por qué no podríamos solventar el *efecto masa* o el *engaño* del simulacro fictivo, asumiendo —interpretando— un amplio registro de papeles en nuestro silencio y quietud de oyentes respetuosos?; es decir, no creo que haya que insistir en que el estatismo y la casi invisibilidad del espectador implica *per se* un rol pasivo en la interpretación ni en la prolongación de la comunicación artística *a posteriori*, sino, al contrario en las concepciones del espectador emancipado de Rancière. Tras indagar en la múltiple entidad del receptor, Santiago Trancón afirma:

Por todo cuanto hemos venido afirmando a lo largo de nuestro estudio se comprenderá el papel central, esencial e imprescindible, que concedemos al receptor en la realización de la obra dramática. El receptor teatral es a la vez oyente, espectador, contemplador, observador, espía, juez, crítico, intérprete, partícipe, animador, resonador, amplificador y distanciador de todo cuanto sucede en el escenario (429).

Otra cosa ocurre cuando se plantea una deconstrucción desde la raíz de la dramaturgia concediendo al otrora observador-de-butaca responsabilidades en el proceso creativo, en el mismo acto y hecho teatral, pues aquí se busca su conversión en «coproductor» (Marinis 117d) o, al menos, en «espectador implicado». El punto culminante de estas líneas se produce allí donde la obra queda incompleta sin la intervención del receptor-jugador, bien sea porque el creador oculto deja elementos para que actúe —piénsese en las instalaciones—, bien porque el *supuesto* emisor-creador adquiere un rol pasivo y entrega la dirección de los acontecimientos al público —las performances de Marina Abramović—. La mayoría de los intentos del teatro posdramático se afanan en inclinar la balanza al espectador, en llevar a cabo el «*empoderamiento*» de su figura (Abuín y Tortosa 10).

El desarraigo y suplantación ejercidos en *Concierto para el bioceno* sitúan la obra en las antípodas de estas perspectivas de desjerarquización —y, quizás, democratización— del arte del tiempo postmetafísico, así como en la tendencia a promover su emancipación a partir de las teorías de Jacques Rancière. Sin embargo, conecta con algunas líneas vanguardistas de violencia *contra* el espectador. Según Lehmann, estas

[...] abandonaron la idea del teatro como *obra* y su concepto su concepto significativo en beneficio de un impulso agresivo, un acontecimiento que implicara al público en acciones (futurismo), o sacrificara el nexo causal narrativo en beneficio de otros ritmos de presentación, especialmente ligados a la lógica del sueño (surrealismo). Esta es la línea *antagonista*, en el sentido que plantea Kirby, de la vanguardia. Dadaísmo, futurismo y surrealismo pretendieron lanzar ataques mentales, nervioso-anímicos y también físicos al espectador. Para la estética teatral fue de gran importancia el traslado *de la obra al acontecimiento* (106).

Desde la ironía o el sarcasmo, como la afrenta implícita de Fluxus o ZAJ, a la agresividad directa, ya verbal en Peter Handke, ya proxémica en Einar Schlee, ya física en *La Fura dels Baus*¹⁷.

¹⁷ Del reciente Premio Nobel austríaco es conocido su *Insultos al público* (1986); para Schlee Lehmann considera que «el espacio de actuación se extiende de un modo agresivo, hacia el espacio que ocupa el espectador» (293); en cuanto al ejemplo «extremo» de *La Fura dels Baus*, describe la sensación de descontrol del receptor: «Este teatro incluye al espectador no solo de modo voluntario: como un rebaño la gente se esparce continuamente a un lado y al otro cuando carros macizos ruedan a través de la multitud apiñada en una carpa. Unas veces el público es empujado hacia un espacio estrecho, otras abandonado sin orientación alguna. En el teatro surge una atmósfera claustrofóbica que puede recordar a situaciones de una manifestación callejera violenta. Bruscamente, uno es apartado a un lado para hacer sitio a una acción, asediado por varios lados por los actores y los otros asistentes. Música y tambores ensordecedores, luces y ruidos estridentes, efectos pirotécnicos rodean al espectador, que llega a temer por la integridad de los actores ante sus acciones aparentemente brutales» (220-221).

En el caso de *Concierto para el bioceno* se desplaza y *suplanta* al espectador en un periodo en el que ya no existía confinamiento domiciliario en España y en el que los ciudadanos ansían recuperar la verdadera normalidad acudiendo, entre otras cosas, al teatro. La actitud de los únicos humanos presentes en el simulacro del concierto es el de una reverencia histriónica a ese bosque, epítome de una naturaleza que se enfrenta maniqueamente a lo humano. Sorprende, además, la homogénea valoración positiva de la imagen, ya fotografía; extraña que no se haya interpretado en sentido opuesto, que haya suscitado una angustia ancestral.

La personificación inherente a la escultura-instalación que defiende Fried en las interpretaciones literalistas del minimalismo escultórico¹⁸, e incluso, un paso más allá, su parentesco con los «actores» (Rebentisch 63), conecta con la simulación de espectadores de estas esculturas-árboles gracias al poder transformador de la naturaleza teatral. En la pieza se recrudece este efecto con un aplauso de plantas: son vegetales que cobran vida, como en los cuentos folclóricos de terror o en los mitos criptobotánicos. ¿No cabe la posibilidad de que la imagen de un teatro *invadido* por plantas evoque, antes que un vergel, terrores instalados en nuestra *psique* conforme a un imaginario del bosque como espacio de lo desconocido o lo angustioso y del árbol como ser maligno —especialmente en los casos antropomórficos—? En un contexto de pandemia y de sensibilidad acentuada, ¿la presencia boscosa no remite más bien al *locus horribilis* que al *amoenus*?

El gesto imprevisto de *Concierto para el bioceno* y la teorización de Perejaume contra el público homogéneo y mundializado, parasitario, «único y brutal» (142), así como sobre la posibilidad de «un no-público» (146), que concreta con sus instalaciones forestales, interesan frente a la moda del público implícito, implicado y emancipado, por este orden; asimismo, cobran sentido en periodos de repliegue, pero parecen anunciar un futuro inquietante, incluso con la propuesta perejaumeniana equitativa, amable y «dialogante» de *D'altra banda*. En la vertiginosa era del transhumanismo, las funciones y oficios del ser humano, desde el obrero —cuarta revolución industrial—, al artista —bots—, o al sacerdote —Mindar, el monje budista robótico— están siendo suplantados. Si ahora sustituidos por plantas, cabe preguntarse qué futuros reemplazos le están reservados, una vez el teatro postantropocéntrico va negando el privilegio humano en escenario y proscenio. Al fin y al cabo, las inteligencias artificiales han mostrado sus cualidades creativas, y los robots, que nacieron como concepto dramático de la mano del checo Karel Capek, fungen progresivamente de actores en obras recientes. Quizás la muerte del espectador deba ser enunciada —como la de Dios, la Historia o el Autor— al pensar en un futuro teatro creado por I.A. para I.A.

3. Perspectivas rizomáticas

En el presente artículo he analizado cada uno de los elementos de *Concierto para el bioceno* sumándome a algunas de las críticas y abriendo nuevas vías de debate contra el discurso

¹⁸ Para entender mejor su tesis la amplió aquí: «Sugiero, por tanto, que en el corazón de la teoría y la práctica literalistas [esto es, minimalistas] podemos encontrar una especie de naturalismo escondido o latente, un auténtico antropomorfismo. Lo mismo sucede, prácticamente, con el concepto de presencia» (182).

autocomplaciente de los productores de la obra. La pieza es interesante no solo como fenómeno del arte-de-pandemia, pero suscita varias dudas: ¿qué sentido tiene un ecologismo contaminante? ¿cómo se puede reivindicar la igualdad de los seres vivos enfrentando las nociones de naturaleza y humanidad? ¿resulta efectivo este mensaje desarraigando y suplantando al principal receptor del mismo? ¿es una buena estrategia redundar en la desaparición del público humano de los escenarios en una década de salas vacías y cierre de cines y teatros a causa de las crisis económicas, las medidas contra las aglomeraciones y el auge de las plataformas digitales de *streaming*?

La teoría posdramática, aplicable a buena parte del arte escénico —en el sentido expandido del término—, ofrece algunas respuestas útiles. *Concierto para el bioceno* puede no haberse pensado bajo este paraguas, pero participa en él tanto en sus elementos afines —escenificación, intermedialidad, carácter procesual, autorreferencialidad conceptual—, como en el fuerte sentido de «desdramatización» —desplazamiento del espectador hasta eliminar la copresencia que garantiza la comunicación teatral—. En palabras de Lehmann, en esta postura también caben las «estéticas agresivas de la negación» (338).

Ampudia se muestra convencido: «mi sistema me ayuda a acercarme a las personas»; a través de acciones como estas opina que consigue «comunicaciones íntimas» (Chavarría s. p.); pero, tras contemplar esta obra, me pareció que empleaba estrategias deshumanizadoras o, al menos, se encontraba en las antípodas del «giro ético» del teatro del nuevo siglo —y, en conjunto, de las artes performativas— que Anxo Abuín y Belén Tortosa describen de la siguiente manera:

Ya no se trata solo de apelar a una identidad colectiva sino de crear un ágora (el subtítulo de la pieza de Rigola)¹⁹ en la que los espectadores puedan emprender una participación dialógica, compartir ideas y debatir en libertad sobre el futuro de la comunidad a la que pertenecemos (14).

Referencias bibliográficas

- AGUILAR-AMAT, Anna. Antropoceno, Cervantes Virtual, 16 de enero de 2018, <https://blogsevc.cervantes.es/martes-neologico/antropoceno/> [Consulta: miércoles, 9 de diciembre de 2020].
- AMPUDIA, Eugenio. Cada palabra es como una innecesaria mancha en el silencio y en la nada, 5 de febrero de 2015, <https://www.mataderomadrid.org/mediateca/videos/eugenio-ampudia-cada-palabra-es-como-una-innecesaria-mancha-en-el-silencio-y-en-0> [Consulta: miércoles, 9 de diciembre de 2020].
- ATTALI, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Valencia: Ibérica de Ediciones y Publicaciones, 1978.
- BAL, Mieke. *Conceptos viajeros en las Humanidades: una guía de viaje*. Murcia: CENDEAC, 2009.
- BOLZ, Norbert. *Comunicación mundial*. Buenos Aires: Katz, 2006.
- BRAIDOTTI, Rosi. *The posthuman*. Oxford: Polity Press, 2013.
- BRAIDOTTI, Rosi. *Conocimiento posthumano*. Barcelona: Gedisa, 2020.

¹⁹ Los investigadores se refieren, en concreto, a la obra *Un enemigo del pueblo (ágora)* de Àlex Rigola.

- BONET, Juan. Las artes plásticas entre dos milenios (1975–2009). En: Salustiano DEL CAMPO y José Félix TEZANOS (dirs.). *España Siglo XXI*. Vol. V. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009, 493–513.
- BOSCO, Roberta. Perejaume lamenta que el Liceo no contara con él para el concierto de las plantas, *El País*, 27 de junio de 2020, <https://elpais.com/espana/catalunya/2020-06-27/perejaume-lamenta-que-el-liceo-no-contara-con-el-para-el-concierto-de-las-plantas.html> [Consulta: miércoles, 9 de diciembre de 2020].
- BRYDEN, Mary. Sounds and silence: Beckett's music. En: AA.VV. *Samuel Beckett, Crossroads and borderlines = L'oeuvre carrefour / L'oeuvre limite*. Amsterdam/Atalanta: Rodopi, 1997, 279-281.
- CARO BAROJA, Julio. *Teatro popular y magia*. Madrid: Revista de Occidente, [1974].
- CENTRO DE INVESTIGACIONES SOCIOLOGICAS (octubre 2020). *Barómetro octubre. Avance de resultados* (Estudio n.º 3296), http://www.cis.es/cis/opencms/ES/NoticiasNovedades/InfoCIS/2020/Documentacion_3296.html [Consulta: miércoles, 9 de diciembre de 2020].
- CHAVARRÍA, Maricel. Las plantas del Liceu devuelven a Barcelona su aura de ciudad poética, *La Vanguardia*, 23 de junio de 2020, <https://www.lavanguardia.com/cultura/20200623/481926447641/ampudia-liceu-plantas-artista.html> [Consulta: miércoles, 9 de diciembre de 2020].
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada, 2011.
- FRIED, Michael. *Arte y objetualidad: ensayos y reseñas*. Boadilla del Monte [Madrid]: Antonio Machado Libros, 2004.
- FUCHS, Elinor. *The death of character. Perspectives on theatre after modernism*. Indiana: Indiana University Press, 1996.
- HERNÁNDEZ BELVER, Manuel, y MARTÍN PRADA, Juan. La recepción de la obra de arte y la participación del espectador en las propuestas artísticas contemporáneas. *REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 84, 1998, 45-63.
- HOWES, David. El creciente campo de los estudios sensoriales. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 15, 2014, 10-26.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro postdramático*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2013.
- LLANOS MARTÍNEZ, Héctor. Maniqués sentados para separar a los espectadores de los teatros del canal, *El país*, 17 de junio de 2020, <https://elpais.com/espana/madrid/2020-06-17/maniquies-sentados-para-separar-a-los-espectadores-de-los-teatros-del-canal.html> [Consulta: miércoles, 9 de diciembre de 2020].
- MARINIS, Marco de. *En busca del actor y del espectador, Vol. 2*. Buenos Aires: Galerna, 2005.
- MARZO, José Luis. Fantasmagorías en el final del arte. En: Manuel NAVARRO (Comp.). *Eugenio Ampudia: solo una idea devoradora* (Catálogo de exposición. Rosario, MACRO, 2008). Madrid: SEACEX, 2008, 43-51.

El espectador desarraigado. Reflexiones en torno a *Concierto para el bioceno* de Eugenio Ampudia

- MOLTÓ, Daniel. Eugenio Ampudia: ‘Los artistas somos supervivientes y además tenemos que ser peligrosos’ [entrevista], *El mundo*, 4 de octubre de 2011 <https://www.elmundo.es/elmundo/2011/10/04/alicante/1317750798.html> [Consulta: miércoles, 9 de diciembre de 2020].
- PEREJAUME. El “quizá” como un público. 139-147 En: Ignasi DUARTE y Robert BERNART (eds.) *Querido público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*. Murcia: CENDEAC, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- REBENTISCH, Juliane. *Estética de la instalación*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2018.
- SCHECHNER, Richard. *Estudios de la representación. Introducción*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- TRANCÓN, Santiago. *Teoría del teatro: bases para el análisis de la obra dramática*. Editorial Fundamentos, 2006.
- TORRE, Blanca de la. Sostener el infinito en la palma de la mano [Introducción]. En: Eugenio AMPUDIA, *Sostener el infinito en la palma de la mano* (Catálogo de la Exposición, Sala Alcalá 31, 13 de septiembre-4 de noviembre de 2018). Madrid: [Comunidad de Madrid, 2018, 11-24].
- TRASTOY, Beatriz. *La escena posdramática. Ensayos sobre la autorreferencialidad*. Buenos Aires: Libretto, 2018.
- WEBER, Max. *El político y el científico*. Buenos Aires: Prometeo libros, 2003.