

LAS METAMORFOSIS DEL ESPECTADOR Y LA COMPETENCIA ESPECTACULAR¹

THE METAMORPHOSIS OF THE SPECTATOR AND THE SPECTACULAR COMPETENCE

André HELBO

Université libre de Bruxelles, Académie Royale de Belgique (Bélgica)
ahelbo@ulb.ac.be

Resumen: El artículo está basado en la paradoja histórica del espectador de la performance. Sin el espectador, no existe la performance, pero este ha permanecido pasivo durante mucho tiempo; las aproximaciones lo han abordado como prisionero de su mirada, asignado a su lugar, excluido del proceso enunciativo. Una profunda renovación de la escritura contemporánea ha metamorfoseado el papel del espectador, el cual se ha confrontado con una experiencia de la relación espectacular cuyo principio es su propia interrupción. Así, surgen nuevos interrogantes tanto para el crítico como para el creador. Para entenderlos, es fundamental tener una visión clara de los diferentes significados de la noción de espectador. El espectador es tanto un individuo como un miembro de una colectividad: la audiencia. Estas dos entidades poseen memorias y regímenes de afecto específicos. La actividad de este espectador empírico se puede describir en términos de perceptos, afectos, cogniciones. Es posible establecer una segunda distinción entre el espectador empírico y el espectador como un constructo semiótico. El espectador es también un actante, lo cual es la condición para la performance. En este contexto, desarrolla una competencia modal: la competencia espectacular.

Palabras clave: espectador; competencia espectacular; cognición; afecto.

Abstract: The article is based on the historical paradox of the spectator of a performance. Without a spectator, there is no performance, but the spectator has remained passive for a long time, he has been approached as a prisoner of his gaze, assigned to his place, excluded from the enunciative process. A profound renewal of contemporary writing has metamorphosed the role of the spectator, who has been confronted with an experience of the spectacular relationship whose principle is its very

¹ Artículo publicado originalmente bajo el título “Métamorphoses du spectateur” en *Degrés* 161-162 (2015): a-a6. Traducción de Anxo Abuín González y Cristina Tamames Gala (Universidade de Santiago de Compostela).

interruption. New questions arise for both the critic and the creator. To understand them, it is important to have a clear view of the different meanings of the notion of spectator. The spectator is both an individual and a member of a group: audience. These two entities have specific memories and regimes of affect. The activity of this empirical spectator can be described in terms of percepts, affects, cognitions. A second distinction can be made between the empirical spectator and the spectator as a semiotic construction. The spectator is also an actant who is the condition of the performance. In this context, he develops a modal competence: the spectacular competence.

Key Words: spectator; spectacular competence; cognition; affect.

TROPELIÁS

1 Las mutaciones del espectador

Durante mucho tiempo se consideró que la cuestión del espectador estaba ligada a la del texto. Para utilizar la distinción de Richard Schechner, las artes escénicas se consideraban como “*script*” y “drama”, es decir, como la actualización de una trama y un texto escritos, más que como un acontecimiento autónomo (*theatre* en la terminología de los *Performance Studies*). Por lo tanto, una contingencia histórica, específica de Europa, favoreció el postulado de un proyecto (*blueprint*) verbal previo a la práctica espectacular. Este paradigma ha condicionado una concepción subsidiaria del espectador, como una especie de artefacto del lector. El espectador ha ocupado su lugar en el hueco entre el carácter duradero del texto y lo efímero de la escena, en la medida en que esta última ha estado tradicionalmente, al menos desde el siglo XVII, subordinada a aquél (Gouhier 15). Esta ideología es lo que Roland Barthes llamaba la *l'implication simple* de la representación, considerada como la traducción del verbo en acción. Anne Ubersfeld, por su parte, reivindicaba una cierta autonomía de la escena, pero manteniendo la hipótesis del texto abundante en lagunas (*texte troué*), que sin duda dejaba a las estructuras de control la libertad de atravesar el texto dramático, pero que, por definición, cosía la puesta en escena a lo que precede a la representación. “La escuela del espectador” (Ubersfeld) resultante está ligada a una serie de restricciones relacionadas con el pre-espectáculo y a una relativa emancipación del texto espectacular: “Il (le spectateur) est le destinataire du discours verbal et scénique, le récepteur dans le procès de communication, le roi de la fête; mais il est aussi le sujet d’un *faire*, l’artisan d’une pratique qui s’articule perpétuellement avec les pratiques scéniques” (Ubersfeld 303).

Hoy sabemos hasta qué punto la perspectiva textocéntrica ha sido denunciada como reductora. El teatro contemporáneo explicita y cuestiona las “contradicciones” de las prácticas que someten la escena al texto. Este es el significado pleno del mensaje de Hans-Thies Lehmann cuando evoca el carácter posdramático de la creación a principios de la década del 2000. No es de extrañar que Lehmann (2002) involucre al espectador en su definición de lo posdramático, si se tiene en cuenta “la façon dont est organisé l’espace scénique, avec ou même sans texte, pour faire naître des émotions signifiantes, impliquant une transgression des genres, l’inventivité du spectateur, l’inachèvement, la déconstruction du texte au sein d’une écriture de plateau”. La activación del papel del espectador estaría ligada por tanto a la autonomía del escenario.

A su vez, la categorización de Lehmann estimula desafíos. Se ha comprendido que la postura del espectador está conectada fundamentalmente a la evolución de la *auctorización* (*l’auteurisation*), una noción que se ha ido diluyendo gradualmente hasta incluir procesos colectivos de cooperación. A su vez reservado para escritores, dramaturgos, directores de escena e incluso actores, el proceso auctorial ahora incluye plenamente al espectador. Estos cambios en el proceso auctorial se han visto reforzados por la extensión, fuera del contexto teatral, del concepto de performance, entendida como

comportamiento espectacular organizado. Observamos así la aparición de prácticas de enunciación colectiva, sin una genealogía auctorial individual.

Ciertamente, la parte de la intervención del espectador siempre se ha tenido en cuenta. En el siglo XVIII, el imaginario del receptor se consideraba una forma de participación dinámica. Esta limitación del paisaje mental del receptor es, hay que decirlo, restrictiva. Algunos de los escritos de Stanislavski dejan claro que, en la obra de Chejov, el espectador no puede contentarse con mirar y juzgar desde la distancia, sino que incluso tiene la impresión “desencantada” de penetrar en el fondo de las cosas, comprendiendo, al menos un poco, lo que es la Humanidad (Gillès). Pero aquí se trata de desarrollar un imaginario activo, cercano a la actividad creativa. Es por lo tanto a través de su conocimiento de la escena como el espectador ocuparía un lugar “activo”. La posición es platónica. Chejov, que, no lo olvidemos, era médico, evocaba una actividad de desciframiento de este espectador desencantado, “capable de décrypter le message limpide d’une neurasthénie individuelle qui une fois bien comprise était susceptible de faire progresser la société” (Gillès 413).

Desde este punto de vista, por lo tanto, el espectador no está inactivo, sino que su movilización se limita al contagio emocional o a la empatía cognitiva. Desde Diderot, el “buen” destinatario se ha definido como el que percibe correctamente el proyecto del autor. Como descifrador pasivo, el espectador es, además, ignorado por las instancias de la escena. “Soit que vous composiez, soit que vous jouiez, ne pensez non plus au spectateur que s’il n’existait pas. Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre; jouez comme si la toile ne se levait pas” (Diderot 453). Desde esta perspectiva podemos hablar de la paradoja fundacional del teatro: sin espectador, no hay representación, pero el receptor permanece físicamente pasivo, prisionero de su mirada, asignado a su lugar, excluido de los procesos enunciativos...

Hoy la situación ha cambiado. El compañero paralizado, expresivamente pobre, llamado a interpretar el mensaje del autor —dramaturgo o director de escena—, sentado en la sala, se ha visto poco a poco investido de actitudes que antes eran exclusivas de la escena. El espectador es llevado, tácitamente o no, a convertirse él mismo en un actor en las dramatizaciones que no sólo lo desubican, sino que lo desnaturalizan. He aquí el devenir “espectador”, co-constructor del discurso. Podemos ver en este paradigma una influencia de las artes plásticas contemporáneas, también un legado de Artaud. El hecho es que la experiencia del receptor desempeña un papel crucial para dar sentido al acontecimiento: el espectador se enfrenta a la posibilidad de pasar por un paradójico sentimiento de asombro o de agresión frontal, especialmente cuando no tiene los medios para reconocer su relación con la escena como una operación de carácter estético.

Una profunda renovación de la escritura contemporánea ha metamorfoseado así el papel de aquel que se encuentra en la sala, confrontado a una experiencia espectacular cuyo principio es su propia interrupción: Castellucci, expuesto a los perros en la escena inicial del *Infierno*, se exhibe después de ser nombrado; como testigo de sus afectos más que como intérprete, denuncia inmediatamente el proceso de la ilusión. El director de escena-actor se erige así en espectador de sus propios afectos. El público, por su parte, se enfrenta a una presencia pura, al acontecimiento, a las imágenes recicladas, a

los cuerpos en movimiento. El espectador “sintetizará”, como dijo Picasso en 1912, es decir, también actuará como autor. Lo mismo podría decirse de Marilyn Carlson: ella sólo “representa” su materialidad danzante; el actor-signo prima sobre el personaje. El público se enfrenta a una producción, un evento, una presencia, cuyos efectos deberá articular.

A partir de entonces, el espectador combina a menudo los papeles de participante activo, de autor, de testigo y de intérprete. En *Surrender Control*, de Forced Entertainment, en *M.U.R.S.*, de La Fura dels Baus, las instrucciones por SMS a la audiencia les confieren un estado sincrético. Los espectadores pierden su condición de observadores para emerger como nómadas en el espacio de la creación.

La morfología del espectador se declina en nuevas combinaciones y tiende a borrar la división entre producción y recepción. Se actualiza a través de tres modalidades de *hacer*:

- *El hacer-ver*: el director de escena y, accesoriamente, el actor se reapropian del estatus de autor. La fórmula de Bernard Dort, “el siglo XX está harto de su director de escena”, subraya la importancia de los pedagogos de la puesta en escena (Antoine, Artaud, Grotowski, Fo, Strehler, Vitez), cuyo papel suplanta gradualmente el del escritor.
- *El ver-hacer*: en un reflejo atento no sólo a la ficción sino al dispositivo escénico, la mirada del espectador se divide en *espectador empírico*, que se adhiere a las sugerencias del director de escena; y *espectador experto*, atento a los procesos más que al producto, representante de un saber experto. Se abre camino la idea de un espectador sensibilizado por su propia práctica de recepción.
- *El hacer-(re)hacer*: en el Collège de France, durante la inauguración de la cátedra de antropología teatral, Grotowski se refería al arte de hacer, con lo que provocaba una especie de *big bang* en la historia del teatro, al atraer la atención sobre la acción creativa del actor (*performer*), que de este modo accede al estatuto de autor. El actor se convierte a la vez en el pintor y su lienzo: su corporeidad pura, desprendida de la ontología o de la dramaturgia, su *trabajo* corporal se separa de todo proyecto que le sea exterior y el espectador participa en el gesto performativo. El espectador deviene co-creador.

En estos últimos tiempos han surgido nuevas preguntas tanto para el crítico como para el creador. Hace ya cinco años, los días 20 y 21 de marzo de 2015, organizamos un coloquio internacional en la Real Academia de Bélgica titulado *Métamorphoses du spectateur*. Allí se trataba de la crisis del concepto tradicional de recepción, la aparición de un nuevo espectador, planteando interrogantes sobre la función performativa de las artes escénicas: ¿es este arte “ante todo popular”?, ¿cómo involucra al espectador, qué tipo de empatía participativa exige?, ¿podemos identificar los procesos de “autoría” y su delegación?, ¿qué es un espectáculo? En resumen, se trataba de cuestionar la experiencia del espectador en sus dimensiones culturales (las expectativas del espectador construidas de la misma

manera en todas las culturas), sociológicas (qué lugar le asigna el espectáculo popular al espectador), semióticas (los procesos de observación y construcción de sentido identificables), neuropsicológicas (los procesos emocionales y cognitivos del espectador diferentes a los del actor).

Hoy en día la crítica cuestiona las “figuras del espectador”, sus “metamorfosis” (Helbo “*Métamorphoses...*”), su compromiso (Bouko y Guay), la “crisis de la condición de espectador” (Helbo y Verlinden). Con razón se llama la atención sobre la problemática de la producción-recepción activa. La semiótica ha podido poner de relieve las especificidades de la competencia espectacular (Helbo “*Pour une typologie*”). La sociología y la antropología del espectador han reevaluado la distribución de los papeles en el teatro (por ejemplo, Rancière) y han contribuido a desconectar la emancipación social de la emancipación estética. La teatrología también ha hecho surgir nuevos paradigmas, entre los cuales el espectador se enfrenta no solo al paradigma posdramático y sus derivados sino también a la dimensión política del espectador (Garnier).

El postulado de Jacques Rancière de un “espectador emancipado” invita, en efecto, a reinventar la experiencia del espectador con el cuestionamiento tanto de la libertad del dramaturgo como de la del creador escénico, una vez reconocida la capacidad del espectador de construir su propia trayectoria (a partir de una determinada performance). El discurso científico, por su parte, ha reforzado la idea de un espacio de acciones compartidas, de la experiencia de un actor “*ressaisie par un acte du spectateur*”. Esta perspectiva es estudiada por las neurociencias. Conocemos el éxito del concepto de las “neuronas espejo” (Giacomo Rizzolatti y Corrado Sinigaglia), que designa el hecho de que la huella neuronal de la observación de una acción es la misma que la que marca la realización de la acción. Esta aproximación elimina los límites entre los procesos perceptivos, cognitivos y motores: las acciones y las emociones de los otros se comparten mediante la activación de las neuronas que reconocen la información sensorial sobre la base de las posibilidades de acción que ofrece (independientemente de que estas posibilidades puedan realizarse concretamente o no). El movimiento y las emociones son reconocidos y entendidos como actos que puede realizar el espectador (hablamos de patrimonio neuronal, de vocabulario de actos). La distinción entre la acción y la observación es borrosa: la captación neuronal cognitiva inmediata del movimiento supera la idea de una cadena diferencial que une la percepción, la cognición y el movimiento.

La creación también reinventa sus preguntas. La postura del espectador se ha convertido en parte integrante del proceso de enunciación. Este es el principio en el que se apoyan, por ejemplo, las dramaturgias basadas en tecnologías visuales o digitales. Tal recomposición modifica los procesos subjetivos de selección de atributos por parte del director escénico y del espectador. El significado está contaminado por el contexto intermedial. El rostro proyectado en primer plano, por ejemplo, en *La Reprise*, de Milo Rau, dice algo más que la experiencia *in praesentia* del cuerpo del actor experimentado simultáneamente en la escena. Las consecuencias de esta elaboración son importantes para el espectador, que está ahora invitado a descubrir sus potencialidades a costa de un profundo cambio en sus modos visuales o cognitivos de captar el cuerpo/los cuerpos. La experiencia del espectáculo tiene prioridad sobre otros modos de adhesión.

Es el caso, por ejemplo, del trabajo de la compañía inglesa Golem, que combina el teatro y el cine de animación. En sus espectáculos, la autora y directora-creadora escénica Suzanne Andrade y el dibujante Paul Barritt ofrecen una variación del mito del Golem y la deshumanización del medio ambiente. Los códigos del cabaret, del cine de animación y del modelaje con arcilla se mezclan hasta el punto de que los pasos y los gestos físicos del actor se unen a los personajes animados. El actor se integra en la pantalla y provoca una duda en el espectador sobre su propia percepción: no es sólo la presencia física sino la representación, la experiencia perceptiva del espectador lo que se cuestiona.

2. Definiciones

Las transformaciones que acabamos de señalar han ampliado la polisemia del *espectador*. Tanto es así que el término se utiliza con diferentes significados, un malentendido propio del “concepto tácito” mencionado por Michael Polany ya en 1958 (en contraposición al concepto formal), que se definía como una idea difícil de verbalizar y que sólo puede describirse indirectamente. El uso tácito conduce a una serie de sesgos. El filósofo estadounidense Stanley Cavell (2005) nos lo precisa: si un problema surge en la descripción de una situación, no confíes en la descripción, porque el problema está en la descripción misma.

Se ha dicho que las artes escénicas son el escándalo de la teoría. El objeto del “espectáculo en vivo”, lábil, en plena transformación, desafía los códigos críticos, porque constituye un conjunto de polisistemas ligados a la presencia conjunta del actor y del espectador. Además, la complejidad de la organización confiere a las artes escénicas un estatus polimórfico e inestable, en constante interacción con la recepción. Finalmente, como un arte del tiempo, en desafío a toda notación, las artes escénicas reinvierten la problemática del espectador en términos de latencia, remanencia tanto como presencia.

A pesar del desarrollo de los estudios de recepción, inaugurados en particular por la *École du spectateur* de Anne Ubersfeld, no es inútil volver a las distinciones fundamentales entre el estatuto del público, actante simbólico colectivo, y el del espectador empírico, instancia imbricada compuesta de múltiples estratos. El espectador de una actuación en vivo es tanto un individuo como un miembro de un grupo: el público del espectáculo. El concepto de público remite a un universo sociológico que describe a un grupo en un contexto sociohistórico. La memoria específica del colectivo es conocida como holográfica, espectacular o del entorno.

De hecho, existen dos tipos de memoria:

- Lineal: secuencial, lógica que recuerda el pasado y anticipa el futuro por referencia al pasado.
- Holográfica: espectacular, global, es la memoria de un grupo en un espacio. Influido por el entorno, por la atmósfera, por una especie de patrimonio arcaico, cada miembro recuerda su posición en el conjunto y permite al conjunto reaccionar como individuo: así se explica el comportamiento de una manada en relación con el depredador, cada

uno recuerda su posición en relación con sus congéneres y el colectivo interactúa globalmente para desarrollar estrategias con el objetivo de evitar el peligro (proteger a los más débiles al colocarlos en el medio, situar a los más fuertes en las zonas exteriores, etc.). Del mismo modo, una multitud que acude en ayuda de una persona herida adopta la actitud de comportamiento del individuo². La memoria espectacular es la del grupo en peligro, que se solidariza; cada individuo se sitúa en relación con la posición del conjunto.

La memoria de lo colectivo, arcaica e inconsciente, es sensible a los estados de ánimo. Así es como el público reacciona; por empatía, simpatía o agresividad hacia el actor ante “cualquier cosa que pase” entre la escena y el auditorio. En presencia de los actores, el grupo “público”, reforzado por la producción hormonal transmitida por los neurotransmisores (dopamina), aplaude, silba, se pone de pie y sale de la sala como un único espectador. El actor percibe este recuerdo y responde con miedo escénico. Cuando proceda, el director de escena puede recurrir a esta memoria holográfica. En *Le Présent qui déborde (O agora que demora - Nossa Odisseia II)* (2017), Christiane Jatahy, la creadora escénica, presente en el escenario durante la representación, enuncia una prescripción que pretende hacer bailar al público, pero cuando un espectador interviene individualmente, Jatahy se desestabiliza, como fue el caso en *Aviñón*.

Esta especificidad mnemónica grupal, del público frente al espectador, corresponde a su estatus afectivo. La psicología social apunta al concepto de “contagio emocional”, es decir, a la transferencia de estados afectivos de un individuo a otro, de manera rápida e inconsciente. Su definición corresponde a la de memoria holográfica. El contagio emocional surge como un medio básico de comunicación del grupo; gracias a su capacidad de transmitir rápidamente la información, le permite responder adecuadamente a su entorno. Según esta hipótesis adaptativa, el contagio emocional es inducido por emociones relacionadas con la detección de una amenaza o peligro, tales como el miedo o la ira. Su función es enviar una señal a todos los miembros del grupo sobre la presencia de un peligro. De esta manera, proporcionan una garantía de supervivencia para el grupo completo... Por el contrario, una emoción como la alegría debería tener una “contagiosidad” menor. La naturaleza de un buen o mal entorno teatral, las reacciones de adaptación de los actores encajan en esta definición del marco, en este caso espectacular.

La función del actante colectivo “público” consiste en una presencia de no intervención indispensable para la representación. Pero este no es el caso del espectador. El espectador de teatro, como hemos dicho, se caracteriza por una doble pertenencia, simultáneamente como:

² Etienne Labeyrie (1986), colaborador CNRS de René Thom, se interesó en ser pionero en la percepción espectacular, que describe como holográfica e influenciada por el entorno. Se enfrenta así la percepción lógica, lineal vinculada a la memoria (adhiriéndose a un soporte estable que permite anticipar), a la percepción espectacular, propia de un espacio de distancia entre elementos, que repara la posición de todos los puntos; los unos en relación con los otros (espacio con varias dimensiones).

- Miembro del grupo, observador no interviniente; comparte las emociones del grupo,
- Individuo con su estructura de personalidad. Como tal, el espectador es un *cluster* de expectativas emocionales, imaginarias, “enciclopédicas”. Su trabajo también es susceptible de re-semiotizarse, de-semiotizarse en cualquier momento de acuerdo con lo que es, y en particular con su especialización. El espectador es un co-constructor y ha incorporado a lo largo del tiempo un conocimiento evolucionista que lo ha convertido progresivamente en capaz de identificar procesos, en un espectador experto.

Nuestra hipótesis postula que el acto de representación traduce por una parte la memoria lineal en memoria holográfica. Las artes escénicas traducen la memoria lógica en una memoria espectacular. El entorno, *Umwelt* (ambiente sensorial), influye en la decisión, la acción, la cognición, el sentido. El espectador es tanto el destinatario como el transmisor de este proceso. Sucede que esta traducción está tematizada por la creación. Rimini Protokoll en *City as Stage* agrupa a los espectadores por conjuntos estadísticos convocados al escenario. La Fura del Baus en *M.U.R.S.* guía por *smartphone* a los grupos de espectadores, cuya constitución y metamorfosis construyen la representación.

Pero, por otra parte, la experiencia espectadora no puede reducirse a esta traducción; también proviene, en cierto modo, por resistencia, de parte de la experiencia individual. Como sujeto biográfico, el espectador se caracteriza por una actividad individual de naturaleza perceptiva, cognitiva, afectiva e imaginaria. Además, esta actividad se superpone, se articula en estratos que cada uno moviliza a su manera.

3. La actividad empírica del espectador

3. 1. Percepción y afecto

El espectador empírico se ha caracterizado durante mucho tiempo por la percepción y más particularmente por la percepción visual. El ver, considerado primero como recepción de la encarnación del texto, se ha convertido gradualmente en una problematización del estatuto del espectador, si se tiene en cuenta la autonomía de la imagen respecto de cualquier soporte verbal. En consonancia con el “giro visual” evocado por Rosalind Krauss, el teatro de imágenes y la escritura escénica se han inscrito progresivamente en parte de un proceso de autonomización de la escena, acompañado de una emancipación del espectador.

Simultáneamente, en las dos primeras décadas del siglo XXI, las creaciones que cuestionaban la percepción visual se han multiplicado... Al perturbar la mirada, estas prácticas se asocian a otros recursos perceptivos, esto es, convocan procesos de apropiación o reapropiación que sitúan la actividad del espectador en otro lugar que no sea el de la percepción visual.

Hoy en día, todos los sentidos son puestos en juego por separado o al mismo tiempo por las artes escénicas; algunos espectáculos, como en la India, apelan a una dimensión corporeizada, propioceptiva

y a percepciones múltiples más integradoras. Este es el caso del teatro de Richard Schechner. Las facultades auditivas, hápticas y olfativas-gustativas emergen en el teatro contemporáneo. Wilson o Barba cocinan en escena, TG Stan pide a un jefe de cocina que se entregue a su actividad todas las noches en *My Dinner with André* (1998), basada en la película de Louis Malle. El tacto también es un objetivo: Vandekeybus o Platel invitan al público a pasar la mano por sus hematomas. A veces es el oído lo que se privilegia: habrá que pensar en las experiencias de Romeo Castellucci en *Bucchettino* (1992), de Murgia en *La Mémoire des arbres* (2019), o de Janet Cardiff en *Munster Walk* (1997), que, a través de la ilusión de las voces que susurran en el oído, produce un efecto de proximidad, suscitándose una captación de la realidad que es inmediatamente derrotada por el vídeo, que, dicho sea de paso, parasita la atención inicial. La investigación teórica también acompaña a estas transformaciones: los trabajos sobre el sonido y lo aural hacen aparecer una nueva dimensión de los estudios teatrales (Larrue y Mervant-Roux; Helbo “Sémiotique”). La consideración del sonido más allá/debajo del significado debe relacionarse con un fenómeno más general de descentralización que concierne a los dispositivos de enunciación en el teatro actual. La “física” del sonido, a semejanza de la emergencia de la corporeidad, forma parte de una ruptura del pacto de la teatralidad. El teatro actual ya no propone un universo de discurso completo basado en la coherencia del significado. Es la competencia modal del espectador la que establece el paso del plano de la realidad, exhibida en la escena, al hacer espectacular. El sonido como materialidad en el escenario, como *facteur d’opacification* del lenguaje, es parte de este proceso.

Esta verdadera crisis de recepción conduce a liberar la percepción. El espectador es invitado a experimentar los límites, a sentir la espera, especialmente sonora, de otra manera en un ambiente holístico, paradójico, multimodal e inmersivo. De este modo, el teatro posdramático y la performance realizan un proyecto de escucha transgresiva e incontrolada, cuya representación Barthes atribuye al psicoanálisis: “l’écoute était appliquée; aujourd’hui, ce qu’on lui demande volontiers, c’est de laisser surgir” (228-229).

También debemos mencionar la profunda agitación que han provocado las nuevas tecnologías. Estas cuestionan los procesos perceptivos que las formas artísticas en sí mismas ponen en marcha actualmente. De este modo, dan lugar a nuevos paradigmas que favorecen la aparición de formas estéticas con identidades inestables y cambiantes. Las contribuciones de los intermediarios y de los técnicos de los medios de comunicación han modificado las interacciones perceptivas y transformado las dinámicas que vinculan al espectador con lo mirado. La joven compañía Ramdam, formada por Jacques Delcuvellerie, comienza su espectáculo *Buzz*, en el Teatro Nacional de Bélgica, con citas a Chejov y con lamentos sobre la “mala sopa” que se sirve al espectador. Ramdam le pide al público que encienda sus teléfonos móviles (que es otra directiva) para hacer *selfies* colectivos proyectados al instante en la pantalla del escenario y recordados al día siguiente en facebook.com. Detrás de este gesto provocador la compañía esconde una serie de preguntas. Cuestiona la diferencia entre espectador y público, el estatus del observador, la función del espectador y la problemática de la delegación de papeles provocada por el cuestionamiento del autor.

3. 2. Cognición

Está claro que la intervención del espectador no es sólo perceptiva, sino también cognitiva. En la representación tradicional, se produce una triple disyunción cognitiva entre:

- Un sujeto expectante, desde el instante en que la sala se oscurece y marca el paso de la situación cotidiana al espectáculo.
- Un sujeto activo que interactúa con el escenario iluminado.
- Un sujeto latente conectado con la persistencia del espectáculo, una vez que la representación ha terminado. Su estado de ánimo permite al espectador “ver” globalmente la representación con retraso e influye en la memoria apartada de la percepción original. Esta actividad podría ser compatible con el modelo de doble comunicación dividida, producida separadamente por el receptor (la representación) y el destinatario (el espectador en el estado posterior al espectáculo). Así las dos producciones son homogeneizadas por restricciones sociodiscursivas comunes (múltiples operaciones de persistencia activa).

Los dispositivos contemporáneos cuestionan esta tipología. La “experimentación” centrada en el espectador privilegia los entornos inmersivos que rodean y absorben al espectador. La experiencia de la situación en el momento deja paso a la distancia cognitiva. Esta es la paradoja y la fuente de fascinación de estos ambientes de inmersión en pleno auge en las prácticas artísticas actuales. El espectador está atrapado entre lo real y lo ficticio. Así, el ciclo de performances *Breakings* de Eli Commins introduce al espectador en un mundo de imágenes que lo sumergen... Se proyectan imágenes o secuencias de vídeo capturadas en el lugar del evento, así como extractos de reportajes de televisión que relatan las noticias. La edición de los documentos es la única intervención escénica; estos signos no representan el acontecimiento, sino que lo atestiguan. El acontecimiento se evoca en los huecos —no ocurre en la escena—; su ausencia no se llena con la representación en el escenario. Esta falta asumida engendra un mecanismo de inmersión cognitiva en el espectador, distinto del causado por la representación dramática.

En otros casos, la ficcionalización del espacio real se hace de un modo diferente al del relato discursivo. Estamos en otra forma de expresión que se abre al arte comunicacional o relacional. Esta es la obra propuesta por la compañía Sigma (Dinamarca): la mayoría de las veces la performance tiene lugar en un lugar cotidiano (casa, apartamento u hotel), lo que permite al espectador conversar con el actor, en una relación de proximidad e interacción. El espectador-participante elige su aventura y modifica a su voluntad el decurso narrativo.

4. El espectador como construcción. La competencia espectacular.

El espectador no es solamente un ser biográfico dotado de atributos perceptivos, cognitivos y afectivos. También es un actante, una instancia semiótica que permite que el espectáculo tenga lugar. El espectáculo teatral constituye sobre todo un lugar de focalización gracias al uso de dispositivos de encuadramiento (*framing*). Si lo real en la escena es presentado como espectacular, es ante todo debido a la conciencia del espectador de que *yo estoy en el teatro*. Este “estoy” es identitario tanto para la escena como para el espectador del espectáculo vivo.

El marco (*cadre*) está así vinculado a la acción del espectador, cuya posición como miembro del público lo convierte en un observador y (por lo tanto) en una condición para la existencia del espectáculo. La oposición *mostrado/oculto* no funciona hasta que se establece la presencia semiótica del actante observador, en diálogo tácito con el actor. Sin el espectador no hay espectáculo.

La *performer* Angélica Liddell se inflige cortes en escena, y ese acto es entendido como espectacular solo por la presencia del actante espectador, consciente del sufrimiento experimentado en su carne. Si el gesto de la artista puede ser interpretado como una metáfora de la violencia del mundo, es porque está enmarcado, porque se inscribe en una convención del *hacer como si*. Estamos de acuerdo en aprehender de otra forma que en la vida cotidiana el cuerpo que nos ofrece Liddell. Aceptamos como propuesta escénica un cuerpo observado en una situación de conciencia espectacular. Así, el observador pone a distancia, enmarca el evento, lo constriñe, lo encierra en un pacto de convención compartida que funciona como una especie de señal que invita a cruzar un umbral, a aprehender como espectacular un acontecimiento, una situación mostrada y doblemente interpretable (como “realidad” o como representación). El espectador convoca así una competencia modal. Esta es su competencia espectacular.

En el caso del cine, el marco está vinculado a la labor del director. La producción precede a la recepción. La imagen fílmica provoca la observación de un recorrido perceptivo ya desplegado en una diacronía: una forma de enunciación enunciada (una intersubjetividad inscrita y causativa) excluye al observador de la co-construcción *in vivo*, o más exactamente prescribe las formas de lectura de la imagen. Este no es el caso del teatro. La libertad del espectador de teatro frente al carácter efímero y concentrado de la representación es infinitamente mayor.

5. Para acabar (tentativamente)

El concepto de espectador constituye un *clúster*. Para entender su papel en la performance contemporánea es importante diferenciar varios niveles de significado. El espectador empírico es una persona, un agregado de atención, afectos, percepciones, estructuras cognitivas e imaginarias. Desde el siglo XX, el espectador ha adquirido progresivamente el estatus de un experto consciente de los procesos de creación, impelido a co-construir la enunciación, dialogando con un conjunto más amplio, el público empírico, dotado de estructuras afectivas y cognitivas específicas.

El espectador es también una entidad construida. Al igual que el público al que pertenece, es una función semiótica, un actante observador. Es su presencia, su mirada y su escucha lo que justifica la existencia de un cuadro espectacular. La conciencia del *yo estoy en el espectáculo* es la condición para la existencia de las artes llamadas vivas. Esta conciencia puede ser delegada, incluso exhibida, en el escenario o en la sala.

La performance contemporánea se inscribe por excelencia en un proceso de enunciación colectiva: la sala y el escenario se inventan juntos y comparten la *auctorialidad*. En este contexto, la obra del artista-performer contemporáneo crea tensiones, rupturas transgresoras, otra relación con el tiempo que insta al espectador a enunciarse según las limitaciones de la creación. El artista conforma micro-umbrales que son tanto marcos, entornos momentáneos, más o menos transgresores en el itinerario del espectador. A veces se solicita y prevalece la memoria colectiva, a veces tiene prioridad el proceso individual de co-construcción del significado. El espectador se transforma en un co-actor.

Las nuevas formas, en particular las inmersivas, cuestionan la experiencia cognitiva o empírica del espectador: el trabajo re-/de-semiotizador del espectador es constantemente interpelado y cuestionado. Si todo el proceso de recepción queda afectado, la dimensión perceptiva es la primera en ser objeto de diversas modalidades transgresoras. La performance contemporánea supone un laboratorio de la invención del sentido. El espectador es un actor del proceso y se constituye en la piedra angular de una nueva dinámica, en una crisis fecunda en la que la performance es la anfitriona privilegiada.

Referencias bibliográficas

- BARTHES, Roland. “Écoute.” *L’Obvie et l’Obtus. Essais critiques* 3. Paris: éditions du Seuil, coll. Point Essais, 1982. 217-230.
- BOUKO, Catherine y Hervé GUAY, dirs. “L’Engagement du spectateur”. *Degrés* 160 (2014).
- CAVELL, Stanley. *Philosophy the Day after Tomorrow*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 2005.
- GARNIER, Emmanuelle, dir. “Performance et signes du politique”. *Degrés* 177-179 (2019).
- DIDEROT, Denis. “Discours de la poésie dramatique”. *Œuvres complètes*, t. 3, Paris, Le Club français du livre, 1969-1973.
- FERAL, Josette. “De l’événement au réel extrême. L’esthétique du choc”. *Performance et savoirs*. Ed. André Helbo. Bruxelles: De Boeck Supérieur, 2011. 37-52.
- FRIED, Michael. *La place du spectateur*. Paris: Gallimard, 1990.
- GILLES, Daniel. *Tchékhov ou le spectateur désenchanté*. Paris: Julliard, 1967.
- GOUHIER, Henri. *Le théâtre et les arts à deux temps*. Paris: Flammarion, 1989.
- HELBO, André. “Pour une typologie des compétences réceptives”. *Signes du spectacle. Des arts vivants aux médias*. Ed. André Helbo. Bruxelles: Peter Lang, 2012. 81-86.
- HELBO, André, dir. “Métamorphoses du spectateur”. *Degrés* 161-162 (2015).

- HELBO, André. "Semiotics and Performing Arts, Contemporary issues." *Social Semiotics* 26(4) (2016): 341-350.
- HELBO, André. "Le son, le signe, la scène". *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, 36, 1-2 (2016): 255-269.
- HELBO, André. "Sémiotique et arts du spectacle". *La sémiotique en interface*. Ed. Amir Biglari. Paris: Kimé, 2018. 451-470.
- HELBO, André y Élodie VERLINDEN. "Frontières de la représentation". *La Thérésienne* 2 (2019): 3-6.
- HELBO, André y Élodie VERLINDEN, dirs. "Frontières de la représentation". *Degrés* 180-181 (2020).
- LABEYRIE, Etienne. "Perception logique et perception spectaculaire". *Approches de l'opéra*. Ed. André Helbo y Patrick Charaudeau. Paris: Didier-Erudition, 1986. 169-174.
- LARRUE, Jean-Marc y Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, eds. *Le son du théâtre (XIX^e-XXI^e siècle). Histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne*. CNRS Editions, 2016.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Le théâtre postdramatique*. Paris: L'Arche, 2002.
- POLANY, Michael. *Personal Knowledge*. Chicago: University of Chicago Press, 1958.
- RANCIERE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique, 2008.
- RIZZOLATTI, Giacomo y Corrado SINIGAGLIA. *Les neurones miroirs*. Paris: Odile Jacob, 2008.
- UBERSFELD, Anne. *L'École du spectateur*. Paris: Éditions sociales, 1981.