

## INTRODUCCIÓN. MODELOS DE ESPECTADOR EN EL TEATRO PERFORMATIVO<sup>1</sup>

**Anxo ABUÍN GONZÁLEZ**

**Paulo GATICA COTE**

**Cristina TAMAMES GALA**

Universidade de Santiago de Compostela

A finales del siglo pasado comentaba Marie-Madeleine Mervant-Roux (1998), parafraseando al director de escena alemán Max Reinhardt, que el espectador era el gran desconocido del hemisferio más oscuro del teatro; su posición se ubicaba en un “entre-dos” (*entre-deux*) difícil de acotar, porque, aun estando ahí físicamente, espectáculos de muy distinta tradición habían intentado de formas variadas minimizar o incluso eliminar su presencia. Su silueta, como indicaba Peter Brook en *El espacio vacío*, está y al mismo tiempo no está, pero no se puede dudar de que, para el teatro o para cualquier otro acontecimiento espectacular, el que asiste al juego es imprescindible para la definición nodal del propio juego como *algo percibido por alguien*. Frente al *escándalo semiótico* que supone la pasividad o el silencio del público en el teatro burgués, solo atenuado por algunos limitados efectos de *feedback* —pateos, silbidos, murmullos...—, el público se describe como un “tercer actuante” (Alexandrescu, 1985), englobante y observador, que está presente pero que, de acuerdo con las convenciones más generales del teatro (Marco de Marinis, 1982), no puede intervenir.

Hasta los años 90 del siglo pasado los dos enfoques fundamentales para acercarse a la figura del espectador eran el sociológico y el semiótico. El primero encontraba los rasgos del público real en el análisis de comportamientos aparentemente empíricos, asentado muchas veces en la elaboración de encuestas. La semiótica del teatro descuidó inicialmente el estudio del espectador en beneficio de otros elementos, como el estatuto espectacular —*escenocentrismo/logocentrismo*—, la segmentación textual o los códigos sémicos empleados en escena. Marco de Marinis (1982), de acuerdo con las contribuciones de la Estética de la Recepción y de Umberto Eco, fue uno de los primeros en incidir en la necesidad de diferenciar de manera radical el receptor real y empírico del *implícito* o *modelo*, también llamado *metaespectador*, instancia inmanente que se manifiesta como una especie de

---

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte de las actividades del proyecto de investigación “PERFORMA2. Metamorfosis del espectador en el teatro español actual” (PID2019-104402RB-I00) (2020-2023), financiado con una ayuda del Ministerio de Ciencia e Innovación en el marco del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación 2017-2020.

estrategia textual: se trata del “lector” posible postulado por el autor y por el texto, construido en sus vacíos, supuestamente habilitado para interpretarlo en la línea concebida y marcada por el autor. Así, entre nosotros, José Sanchis Sinisterra (2002), defensor de una dramaturgia del espectador, establecía tres fases de recepción espectacular: la de *despegue* de la propia realidad empírica del espectador, que el dramaturgo deberá buscar suministrando información sobre contextos y convenciones teatrales; la de *cooperación*, en la que, una vez producida la aceptación de un mundo posible, el espectador deberá llenar los huecos de la representación y participar activamente en el espectáculo; y la de *mutación*, por la que el texto teatral provocará la transformación del receptor, que se anclará para siempre en el mundo de sus experiencias vivenciales.

Desde esta perspectiva semiótica, Erika Fischer-Lichte (1983) o Patrice Pavis (2000) abogaron por encuadrar el análisis del papel del espectador en el contexto de códigos (inter)culturales —en confluencia con los de la música o los de la arquitectura, por ejemplo— e ideológicos más amplios, plurales y discontinuos. Pavis (1980) estudiaba la labor del espectador en función de los diversos códigos del espectáculo: psicológicos, ideológicos y estético-ideológicos —y, dentro de ellos, claro está, los específicamente teatrales, el horizonte de recepción en contraste con el trabajo dramático y de puesta en escena—. De Marinis (1982), como Judith Mayne (1993) para el ámbito del cine, destacaba igualmente la efectividad de cinco niveles básicos y generales de recepción: la percepción de significantes, suscitada por la captación de atención espectacular; la interpretación semiótica —cómo es un espectáculo— y semántica —qué significa—; las reacciones emotivas —el terror y la piedad de la catarsis aristotélica o el abandono en la identificación postulado por el teatro burgués— y cognitivas; la evaluación y el comentario; y la memoria y el recuerdo. Pero el estudio de estos factores, como añadió Jean Alter (1990), tiende a “descorporeizar” físicamente al espectador, y a desestimar la *función performativa* de un texto espectacular, a la que no son ajenos aspectos prácticos como la luz, el ruido o la distancia del escenario.

El modelo semiótico no fue, con todo, demasiado generoso en el abordaje de la función espectacular. Seguramente, con cierta perspectiva histórica, puede resultar curioso que los paradigmas teórico-teatrales surgidos con el nuevo siglo, en especial el posdramático (Hans-Thies Lehmann, 2013) o el postespectacular (André Eiermann, 2012), que han puesto en cuestión el concepto tradicional de representación y el papel del espectador en la creación de significados, hayan supuesto un notable cambio de rumbo en los estudios teatrales, sin duda en la estela de los Estudios de Performance. En este sentido, son ya muy abundantes las monografías que llaman la atención sobre la importancia de la performatividad como estrategia para crear perspectivas relacionales inéditas, que nos hacen visibilizar los mecanismos de recepción, por ejemplo desde una perspectiva de género —concibiendo incluso la posibilidad de explicar la singularidad de un espectador femenino desde esa misma idea de performatividad—. El dossier pretende moverse en esta dirección, que sitúa el eje de la investigación en el examen del lugar (político) del espectador y su metamorfosis en la escena contemporánea, en la acción escénica como resistencia festiva de participantes y espectadores, en el deslizamiento del espectador a un lugar desde el que la mirada se vuelve incómoda u obscena, en la conversión del

espectador en (co)responsable de la actuación/performance, en la indagación en poéticas que cuestionan las tácticas y destrezas de mirar y recibir el texto espectacular, sea cual sea su condición y naturaleza. Asimismo, el impacto de lo digital y lo “numérico” ha convertido las nuevas textualidades en más flexibles e interactivas, intermediales y multilineales.

El llamado por Fischer-Lichte *giro performativo de las artes*, articulado alrededor de la intersección, como diría Pavis, entre las ideas de *teatralidad* y de *performatividad*, se encuentra en el fundamento de muchas prácticas consideradas emergentes que ponen su punto de mira en la figura del espectador. Hoy hablamos también de *giro ético, social, relacional o participativo* en los estudios teatrales<sup>2</sup>, cuyo vocabulario se ha articulado alrededor de conceptos como *comunidad, ciudadanía, colaboración, hibridación, delegación, intervención, inmersión, interactividad, experiencia compartida, navegación, dialogismo o interpasividad*, que discuten de múltiples maneras la implicación del espectador en el ecosistema cultural actual. Las nuevas prácticas artísticas pueden ser entendidas como “modos de hacer” (De Certeau, 2001) que precisan de mecanismos procesuales complejos: la experiencia artística plantea el reto de inventar esos “modos de hacer” que restablezcan la naturaleza de una esfera pública auténtica en el contexto actual de las nuevas tecnologías. La teoría de Jacques Rancière (2009) constituye, sin duda, una referencia imprescindible a la hora de pensar el espectador y su participación performativa en una escena concebida como estructura de dominación/emancipación.

En este dossier presentamos trabajos de algunos de los mejores especialistas en estudios teatrales que han dedicado una atención singular al papel del espectador. André Helbo, cuya trayectoria como investigador está profundamente enraizada en los modelos semióticos, ofrece en su trabajo una aproximación coherente y totalizadora que supone un extenso repaso diacrónico por las definiciones, lugares y funciones que le han sido asignados al espectador. Perspectivas empíricas, semióticas, cognitivas y afectivas acompañan el abordaje del espectador para dar cuenta de las acciones pasivas del mirar y de su progresiva desviación hacia el hacer, hasta encuadrarlo como parte del proceso de producción de sentido en la performance contemporánea, enunciativamente activo.

Acercas de los procesos de activación del espectador, el artículo de Javier Aquilué supone un acercamiento original a la influencia de la mediación en la institucionalización y el disciplinamiento de un público cada vez más familiarizado con prácticas performativas nacidas, en principio, bajo el signo de la ruptura. Las reflexiones del artista y teórico se alejan de planteamientos democratizadores, materializados en curadorías-pedagogías creativas relacionales, e insisten en la función —y la responsabilidad— del artista en la formación de subjetividades críticas y disidentes. Así pues, este texto reivindica una repolitización artística del sujeto espectador frente a otros modelos desincentivadores de la participación activa que, al mismo tiempo, fomentan comportamientos congruentes con una cultura centrada en el entretenimiento y en el hiperconsumo de afectos y mercancías.

---

<sup>2</sup> Véanse a este respecto los trabajos de Claire Bishop, Helena Graham, Nicolas Bourriaud o Jacques Rancière incluidos en la bibliografía final.

La atmósfera del espectáculo, que atrapa tanto como cautiva al público, puede encontrar un seguimiento en escrituras posteriores. La “activación” del espectador resalta como objetivo de pensamiento en los estudios teatrales contemporáneos. Sin embargo, lo hipnótico no ocupa un lugar tan evidente o compatible con la performance actual. En un giro muy personal y un cierto tono ensayístico, el trabajo de Joseph Danan orbita sobre dos trabajos de Jérôme Bel y de Romeo Castellucci en torno a lo real que le han perseguido tras el salir del espectáculo y pervivido junto al proceso de escritura, que es reflexión y resonancia. Bajo la idea de la ilusión, el reputado especialista sitúa el foco en la mente del espectador y en cómo se puede lograr una perpetuación de la hipnosis espectacular más allá de los límites del espacio o el entorno escénico.

Además de dar cuenta de la migración de las artes escénicas al museo, el artículo de Claire Bishop indaga en las intersecciones de dos espacios artísticos muy semantizados y determinados por protocolos de comportamiento reconocibles por el público: la “caja negra” del teatro y el “cubo blanco” de la galería. En concreto, la profesora de City University of New York se centra en una serie de exhibiciones de danza que transforman el dispositivo museal en una “zona gris”. En este tipo de espacios, las prácticas performativas no se rigen por un sistema de comunicación que tiene en la contemplación extática de una obra o actuación singular el núcleo de la experiencia artística; al contrario, los espectadores de dichas performances van a ser en todo momento interpelados por una lógica que fomenta la dispersión. Específicamente, la conducta del público en las zonas grises se fundamenta en dinámicas alentadas por las redes sociales: la percepción “distraída” o interrumpida, el registro casi obsesivo y la transmisión en tiempo real.

Por su parte, Cristina Oñoro dirige la atención hacia las nuevas formas de puritanismo contemporáneo bajo el eje de la última producción escénica de Angélica Liddell, *The Scarlet Letter* (2018) en base al conocido texto de Nathaniel Hawthorne cuyas referencias (textuales) redireccionan hacia *Una costilla sobre la mesa* y *Trilogía del infinito*. Si bien la prensa ha abierto el debate en torno al género y el movimiento feminista, bajo el germen de las protestas del #MeToo, Oñoro aborda un análisis más amplio y complejo, que apela a toda la trayectoria de la creadora, sobre las conductas globalizadas y la violencia sistémica, con la reminiscencia del teatro de Liddell al ritual y al espacio íntimo, así como una particular visión de lo social, que encuentra cierta reverberación sobre su patio de butacas.

El estudio de Mónica Molanes enlaza el espectador contemporáneo con la memoria histórica mediante la pieza *YO SOY. Homenaje a las mujeres rapadas* (2017), y secundariamente *Las Jotas de las Silenciadas* (2016), de la compañía valenciana Art al Quadrat. El trabajo artístico se centra en la represión real y simbólica sobre las mujeres durante la dictadura franquista, a las cuales les rinde homenaje, con lo que también se aúnan feminismo y dolor. La realización en las calles y la intervención del cuerpo del/de la espectador(a), que mantiene una presencia activa y una capacidad de revisión independiente tanto sobre la propuesta como sobre realidad histórica, contribuyen a pensar la labor de la performance, la manifestación pública y la acción artística en relación con lo político.

Entre otros desarrollos performativos que han ido ganando actualidad por la pandemia de la covid-19, se encuentran algunas manifestaciones posdramáticas como las instalaciones u otros dispositivos intermediales que proponen novedosas formas de relación *in absentia*. Al respecto, Javier Helgueta Manso aprecia en la pieza *Concierto para el bioceno* de Eugenio Ampudia una suerte de desarraigo del espectador, así como su tematización; en este sentido, el público no solo se verá desplazado de los espacios de exhibición tradicionales a causa de la aplicación de protocolos sanitarios, sino que también ha sido sustituido por plantas. El especialista se detiene en el posicionamiento ambiguo de los espectadores ante una acción que combina el ecologismo *mainstream* y una escenificación que desdramatiza una dramaturgia, hasta cierto punto, tan pasiva como autorreferencial.

Aparte de sus facetas procesual, interactiva o resemantizadora de la escena, las artes vivas demuestran una clara vocación interpeladora que sacude con violencia cualquier concepción pasiva y amodorrada del espectador teatral. De manera ejemplar, el artículo de Katherine Loureiro, con el que se cierra el presente monográfico, supone un acercamiento productivo a experiencias performativas que no solo evidencian las dimensiones política y ética del acontecimiento, sino que permite visibilizar una faceta en general obviada por los estudios teatrales. En su análisis de la pieza *La Verdad* (2013), de la artista Regina José Galindo, la investigadora se apoya en conceptos como espectador testigo o performance delegada para reflexionar sobre una acción concebida como una comunicación “cuerpo a cuerpo” fundamentalmente afectiva y, por esa misma razón, radicalmente política y movilizadora.

En resumidas cuentas, el dossier *Modelos de espectador en el teatro performativo* se propone reflexionar sobre una línea de pensamiento de total relevancia para los estudios teatrales contemporáneos. Tanto la nómina de especialistas reunidos como la actualidad de sus preocupaciones ofrecen diversas calas y perspectivas sobre el espectador en el teatro contemporáneo. Sirva la siguiente relación de referencias bibliográficas como base para un acercamiento común, aunque inconcluso, a un objeto de estudio que ha de ser constantemente puesto en cuestión.

### **Bibliografía (incompleta) sobre el espectador teatral**

- ABUÍN, Anxo, y Emmanuelle GARNIER, eds. *Déplacer, détourner, résister: la performativité artistique en jeu (Du théâtre et autres médias)*. Bruselas: Lansmann, 2017.
- ABUÍN, Anxo y Belén TORTOSA PUJANTE, eds. “Figuras del espectador: nuevas estrategias teatrales en el contexto español actual”. *Bulletin of Spanish Studies* 97.1 (2020).
- ALEXANDRESCU, Sorin. “L’observateur, et le discours spectaculaire”. *Exigences et perspectives de la sémiotique: Recueil d’hommages pour A.J. Greimas*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1985. 553–574.
- ALSTON, Adam. *Beyond Immersive Theatre. Aesthetics, Politics and Productive Participation*. Londres: Palgrave, 2016.
- ALTER, Jean. *A Socio-Semiotic Theory of Theatre*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.

- BANNON, Fiona. *Considering Ethics in Dance, Theatre and Performance*. Nueva York: Londres, 2018.
- BEN CHAIM, Daphna. *Distance in the Theatre: The Aesthetics of Audience Response*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1984.
- BENNETT, Susan. *Theatre Audiences. A Theory of Production and Reception*. Londres: Routledge, 1990.
- BERNAT, Roger e Ignasi DUARTE. *Querido Público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*. Murcia: CENDEAC, 2009.
- BIGGIN, Rose. *Immersive Theatre and Audience Experience. Space, Game and Story in the Work of Punchdrunk*. Londres: Palgrave, 2017.
- BISHOP, Claire. *Participation*. Cambridge: The MIT Press, 2006.
- BISHOP, Claire. *Artificial Hells. Participatory Arts and the Politics of Spectatorship*. Londres: Verso, 2012.
- BLAKE, Bill. *Theatre and the Digital*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.
- BLAU, Herbert. *The Audience*. Baltimore: Johns Hopkins U. P., 1990.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Dijon: Presses du Réel, 2002.
- BREED, Amanda y Tim PRENTKI, eds. *Performance and Civic Engagement*. Londres Palgrave, 2018.
- BROOK, Peter. *El espacio vacío: arte y técnica del teatro*. Barcelona: Península, 1986.
- CAMPEANU, Pavel. "Un papel secundario: el espectador". *Semiología de la representación. Teatro, televisión, cómic*, Ed. A. Helbo. Barcelona: G. Gili, 1997. 107-110.
- CERTEAU, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- CERTEAU, Michel de. "De las prácticas cotidianas de oposición". *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Eds. Paloma Blanco et al. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001. 391-426.
- CORNAGO BERNAL, Óscar. *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: la encrucijada de los 'realismos'*. Madrid: CSIC, 2000.
- CORNAGO. Óscar. *Ensayos de teoría escénica sobre teatralidad, público y democracia*. Madrid: Abada Editores, 2015.
- DANAN, Joseph. *Entre teatro y performance*. Buenos Aires: Artes del Sur, 2016.
- DANAN, Joseph, y Cathérine NAUGRETTE. *Les Nouveaux matériaux du théâtre*. París: Presses Sorbonne Nouvelle, 2018.
- D'CRUZ, Glenn. *Teaching Postdramatic Theatre. Anxieties, Aporias and Discourses*. Londres: Palgrave, 2018.
- DELHALLE, Nancy, ed. *Le Théâtre et ses publics. La création partagée*. Colloque de Liège, Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2013.
- DEMARCY, Richard. *Éléments d'une sociologie du spectacle*. París: UGE., 1973.
- DE MARINIS, Marc. *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*. Milán: Bompiani, 1982.
- DINESH, Nandita. *Memos from a Theatre Lab. Exploring What Immersive Theatre 'Does'*. Nueva York: Routledge, 2017.

- DOLAN, Jill. *The Feminist Spectator as Critic*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2012.
- DORT, Bernard. *Le Jeu du théâtre. Le Spectateur en dialogue*. París: P.O.L., 1995.
- EIERMANN, André. "Teatro postespectacular. La alteridad de la representación y la disolución de las fronteras entre las artes". *Telónfondo. Revista de teoría y crítica teatral* 16 (2012): 1-24.
- FERRADÁS, Cristina. *La construcción del espectador en el teatro breve de José Sanchis Sinisterra*. Bilbao: Artezblai, 2012.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *The Semiotics of Theater*. Bloomington: Indiana U.P., 1983.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*. Londres: Routledge, 2008.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. Londres: Routledge, 2014.
- FRASER, Nancy. "Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy". *Social Text* 25-26 (1990): 56-58.
- FRESHWATER, Helen. *Theatre & Audience*. Londres: Palgrave, 2009.
- FRIEZE, James, ed. *Reframing Immersive Theatre. The Politics and Pragmatics of Participatory Performance*. Londres: Palgrave, 2016.
- GARNIER, Emmanuelle, ed. *Performance et signes du politique, Dégrés*, 177-178, 2019.
- GOURDON, Anne-Marie. *Théâtre, public, perception*. París: CNRS, 1982.
- GREHAM, Helena. *Performance, Ethics and Spectatorship in a Global Age*. Londres: Palgrave, 2009.
- HADDOW, Sam. *Precarious Spectatorship: Theatre and Image in an Age of Emergencies*. Londres: Manchester U. P., 2019.
- HADLEY, Bree. *Disability, Public Space Performance and Spectatorship*. Nueva York: Palgrave, 2014.
- HELBO, André, ed. *Les Métamorphoses du spectateur. Dégrés*, 161-162, 2013.
- HERVIE, Jen, Fair Play. *Art, Performance and Neoliberalism*. Londres: Palgrave, 2013.
- JACKSON, Shannon. *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*. Londres: Palgrave, 2011.
- JENKINS, Henry. *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. Nueva York: Routledge, 1992.
- KATTWINKEL, Susan. *Audience Participation. Essays on Inclusion in Performance*. Londres: Praeger, 2003.
- KELTIE, Emma. *The Culture Industry and Participatory Audiences*. Londres: Palgrave, 2017.
- KONIGSON, Élie. "Le spectateur et son ombre". *Le Corps en jeu*, Ed. Odette Aslan. París: CNRS, 1992. 182-189.
- KUPPERS, Petra. *Disability Culture and Community Performance*. Nueva York: Palgrave, 2011.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. Murcia: CENDEAC, 2013.
- MACHON, Josephine. *Immersive Theatres. Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance*. Londres: Palgrave, 2013.
- MAYNE, Judith. *Cinema and Spectatorship*. Londres: Routledge, 1993.

- MCCONACHIE, Bruce. *Engaging Audiences. A Cognitive Approach to Spectating in the Theatre*. Nueva York: Palgrave, 2008.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. *L'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*. París: CNRS, 1998.
- NEVEUX, Olivier y Armelle TALBOT, eds. *Penser le spectateur*. Dossier *Théâtre/ Public* 208 (2013).
- NEVEUX, Olivier. *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*. París: La Découverte, 2013.
- PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre: termes et concepts de l'analyse théâtrale*. París: Éditions sociales, 1980.
- PAVIS, Patrice. *El análisis de los espectáculos, Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós, 2000.
- PRADA, Juan Martín. *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*, Madrid: Akal, 2012.
- RANCIERE, Jacques. *The Emancipation of the Spectator*. Nueva York: Arteforum, 2009.
- RODOSTHENOUS, George. "Introduction: Staring at the Forbidden: Legitimizing Voyeurism". *Theatre as Voyeurism. The Pleasures of Vision*, Ed. G. Rodosthenous. Londres: Palgrave, 2015. 14-21.
- RUBY, Christian. *Devenir spectateur? Invention et mutation du public culturel*. Toulouse: Editions de l'Attribut, 2017.
- SANCHIS SINISTERRA, José. *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*. Madrid: Ñaque, 2002.
- UBERSFELD, Anne. *L'École du spectateur. Lire le théâtre 2*. París: Éditions Sociales, 1998.
- WESSELING, Janneke. *The Perfect Spectator: The Experience of the Art Work and Reception Aesthetics*. Amsterdam: Valiz, 2017.
- WHITE, Gareth. *Audience Participation in Theatre. Aesthetics of the Invitation*. Nueva York: Palgrave, 2013.