

LA ESFERA DE LO PARTICIPATIVO EN EL NUEVO PARADIGMA ESPECTATORIAL. EL ESTATUTO DEL ESPECTADOR EN ANDRÉS LIMA, ÁLEX RIGOLA, ALFREDO SANZOL Y PABLO REMÓN

THE SPHERE OF THE PARTICIPATORY
IN THE NEW SPECTATOR PARADIGM.
THE FIGURE OF THE VIEWER IN ANDRÉS LIMA,
ÁLEX RIGOLA, ALFREDO SANZOL Y PABLO REMÓN

Mariángeles RODRÍGUEZ ALONSO

Universidad de Murcia
ma.rodriguezalonso@um.es

Resumen: El paradigma espectral ha sido modulado desde posiciones que lo redefinen como cómplice del juego y participante activo de la fiesta teatral a aquellas que vindican y reformulan su presencia ritual. El presente acercamiento explora así la concepción del espectador de algunos de los directores contemporáneos españoles (concretamente nos centraremos en Andrés Lima, Álex Rigola, Alfredo Sanzol y Pablo Remón), desde la pretensión de ofrecer algunas reflexiones sobre los diferentes roles, estatutos o direcciones que este adopta en la escena española de nuestros días. Los creadores escénicos contemporáneos, desde la intersección de los conceptos de teatralidad y performatividad que revelan sus poéticas, ponen en el punto de mira la figura del espectador y ensayan nuevas fórmulas para una comunicación más intensa y eficaz.

Palabras clave: Paradigma espectral. Escena contemporánea. Andrés Lima. Álex Rigola. Alfredo Sanzol. Pablo Remón.

Abstract: The spectator paradigm has been modulated from positions that redefine it as an accomplice of the game and an active participant in the theatrical party to those that vindicate and reformulate his ritual presence. The present approach thus explores some of the contemporary Spanish directors' conception of the viewer (we will focus on Andrés Lima, Álex Rigola, Alfredo Sanzol y Pablo Remón), with the intention to offer some reflections on the different roles, attitudes or directions that the latter adopts on the Spanish stage today. contemporary stage creators, from the intersection of the concepts of theatricality and performativity revealed by their poetics, put the figure of the viewer in the spotlight and test new formulas for more intense and effective communication.

Keywords: Spectator paradigm. Contemporary stage. Andrés Lima. Álex Rigola. Alfredo Sanzol. Pablo Remón.

1 Introducción

Las significativas transformaciones que ha sufrido la imagen del espectador a lo largo del último siglo nos conminan a una revisión de este estatuto desde la mirada de los creadores escénicos. El paradigma espectadorial ha sido modulado desde posiciones que lo redefinen como cómplice del juego y participante activo de la fiesta teatral —tal y como evidencia la actualización de las fórmulas juglarescas de Ron Lalá— a aquellas que vindican y reformulan su presencia ritual —desde poéticas tan diversas como la de Angélica Lidell, Paco de la Zaranda o Ricardo Iniesta—. El mejor lugar para conocer la visión que un director dispensa a la figura del espectador lo hallamos, sin duda, en sus propios espectáculos. El presente acercamiento explora así la concepción del espectador de algunos de los directores contemporáneos españoles, desde la pretensión de ofrecer algunas reflexiones sobre los diferentes roles, estatutos o direcciones que este adopta en la escena española de nuestros días. No obstante, para evitar el riesgo de afirmar generalidades sobre la amplia, plural y rica realidad que se aloja bajo el epígrafe «directores de escena contemporáneos», el capítulo se propone reflexionar sobre el lugar del espectador en un corpus de espectáculos definido. Hemos seleccionado, para ello, cuatro directores teatrales —de diversa edad y distinto reconocimiento—: Andrés Lima, quien, desde la fundación de *Animalario*, cuenta con una larguísima trayectoria profesional como director de escena; Alex Rigola, quien ha compaginado su fecunda carrera como creador escénico con la gestión cultural al frente del Lliure (2003-2011) o los Teatros del Canal (2016-2017); Alfredo Sanzol, que aúna, con éxito de público y crítica, las facetas de dramaturgo y director, a las que suma la actual dirección del CDN; y Pablo Remón, quien desde la doble condición de autor y director escénico cuenta con seis producciones teatrales por el momento. No obstante, ni siquiera cada uno de los directores de escena apuntados presenta una postura inmutable y uniforme en su concepción del espectador, sino que sus trayectorias revelan la transformación y la búsqueda constante de nuevas fórmulas desde las que repensar y reactivar la mágica y necesaria presencia del público en la comunicación teatral. Focalizaremos por ello nuestra atención en propuestas escénicas estrenadas en los últimos cinco años. Desde el análisis de este pequeño botón de muestra, de esta pequeña cala en algunas de las propuestas de la escena más reciente, podremos especular sobre algunos de los cambios o tendencias que van progresivamente dibujando la estela de las metamorfosis del espectador contemporáneo.

Trabajos previos del grupo Performa han constatado las transformaciones y el activo papel que desempeña el espectador en las propuestas performativas de la última escena española (Abuín González, 2020; Grande Rosales, 2020; Oñoro Otero, 2021; Pérez Rasilla, 2020; Corrons, 2020; Tortosa Pujante, 2020), el presente acercamiento elige, por tanto, situarse en la zona de ciertas propuestas teatrales que, aún situadas bajo el llamado «teatro de texto» —la palabra es capital en todas ellas— y no respondiendo plenamente al esquema de lo performático, revelan el desplazamiento hacia lo posdramático que atraviesa la escena española (Lehman, 1999). Los espectáculos de Lima, Rigola, Sanzol o Remón, desde horizontes muy diversos, y sin dar el paso que media de lo teatral a lo performativo, desjerarquizan la subordinación del espectáculo al texto, muestran las fallas del concepto de representación en su sentido más clásico e ilusionista, o repiensen las estrategias de comunicación con un espectador más activo mediante vías muy diferentes en cada uno de los casos.

2. Andrés Lima, una experiencia política inmersiva: «habitar el lugar del otro»

De los múltiples montajes que ha dirigido Andrés Lima en los últimos cinco años, dos podrían calificarse desde perfiles diversos bajo la etiqueta de teatro documental¹. Es el caso de *Shock I. El Puma y el Cóndor* (2019), coproducida por el CDN² y *Prostitución* (2020), co-producción del Teatro Español y las Naves del Español³. Ambas, bajo la estela de la crítica al omnívoro capitalismo, responden a un trabajo de documentación e investigación de la realidad circundante o reciente, y a una estética de concierto, operística y expansiva. Construyen ambas una estrategia relacional escena-público inmersiva, dirigida a un espectador que deviene político, *resistente* frente a los discursos del poder.

El teatro de Lima posibilita y favorece la creación de subjetividades alternativas frente al discurso hegemónico. Su último espectáculo, inspirado en *La doctrina del Shock* que Naomi Klein desarrolla a partir de las teorías neoliberales de la escuela de Chicago, viene a visibilizar la ideología que esconden las potencias capitalistas en su avance imparable. Roland Barthes en su autobiografía nos alerta del riesgo de la naturalización de las frases ideológico-culturales, en tanto dicho proceso de naturalización las aboca a su perpetuación. Para llevar a cabo el desmontaje de la *doxa*⁴, apunta Barthes, es preciso denunciar el silencio encubridor de la ideología. Debemos cuestionar la obviedad que la *doxa* da por supuesta, porque «lo que se da por sentado» —y es, por tanto, invisible— puede ser una de las peores formas de la violencia (Barthes, 2004: 115). Lima expone al espectador a un proceso intelectual crítico con los discursos dominantes que a menudo silencian su presencia. La tesis de la doctrina del shock postula que toda crisis, real o percibida, da lugar a cambios concretos. El capitalismo necesita así de escenarios de devastación para construir su estructura económica. El cartel del espectáculo —una avioneta militar construida desde el clásico botellín de Coca-Cola— refleja la tesis que lo atraviesa. *Shock I* viene, de este modo, a desnaturalizar ciertos prejuicios del imaginario colectivo como «la inevitabilidad del conflicto bélico» o «la imposibilidad de ejercer cambio alguno en un curso de los acontecimientos imparable y ya determinado» que han sido perpetuados como naturales e inmutables por el discurso hegemónico, desenmascarando frente al espectador contemporáneo su carácter ideológico y, por tanto, cultural y mutable.

No obstante, el compromiso político que muestra el teatro de Lima para con su espectador no solo reside en sus temas sino en sus modos de percepción. La perversa comercialización de la palabra libertad que el liberalismo y el neoliberalismo han llevado a cabo en nuestros días depauperando su significado en aras de legitimar sus movimientos e intereses es denunciado escénicamente desde el desarrollo musical de *Freedom* de George Michael que se convertirá en *leit motiv* del espectáculo. La

1 La profusión y el éxito alcanzado por el teatro-documento o el teatro *verbatim* en los últimos tiempos certifican la apuesta del espectador contemporáneo por un teatro que le permita reflexionar sobre la realidad que le rodea. Algunos ejemplos de tal profusión podrían ser *23-F Anatomía de un instante* (2020) dirigida por Alex Rigola a partir de la novela de Javier Cercas, *Jauría* (2019), dirigida por Miguel del Arco —sobre el caso de la Manada—, *Sueños y visiones de Rodrigo Rato* (2019), escrita por Pablo Remón y dirigida por Raquel Alarcón, o N.E.V.E.R.M.O.R.E. (2020), de la compañía gallega Chévere.

2 Estrenado el 25 de abril de 2019 en el Teatro Valle-Inclán de Madrid.

3 Estrenado el 17 de enero de 2020 en la sala Principal del Teatro Español de Madrid.

4 «La *doxa* es la opinión corriente, el sentido repetido, como si nada. Es Medusa: la que petrifica a los que miran. Ello quiere decir que es evidente. Pero ¿la vemos? Ni siquiera: es una masa gelatinosa pegada en el fondo de la retina» (Barthes, 2004: 164).

música festiva y la febril coreografía de los *Chicago Boys* adquieren brechtiana confrontación con los comentarios sobre el golpe y los sonidos de gritos y sirenas con los que se entremezclan.

Tal y como nos enseña Lehman, «la política del teatro es una política de la percepción» (2017: 446). Nuestra mirada se halla condicionada inevitablemente por la fagocitadora dominación de los medios de comunicación que modelan masivamente toda percepción, pues «en ellos, la imagen frenética y aparentemente fiel a la realidad imprime indiferencia en todo lo mostrado» (2017: 446). Lehman nos alerta sobre el modo en que la sobreabundancia de informaciones de la sociedad contemporánea —la omnipresencia de la imagen electrónica— «provoca una desconexión entre la reproducción y lo reproducido, entre copia y recepción de la copia» (2017: 446) cuya consecuencia primera es la percepción automatizada e indiferente de las imágenes. El cansancio crónico de una sociedad del simulacro nos aboca a la anulación del objeto por medio de su reflejo. Frente a ello, la reacción que al teatro le queda y que este puede ofrecer desde su especificidad artística es la de una «política de la percepción» que al mismo tiempo podría llamarse una «estética de la responsabilidad» (2017: 447). El teatro de Lima construye una percepción diferente de las imágenes —ante las que no cabe la indiferencia—, su escena viene a sabotear el estado de adocenamiento impasible del público teatral mediante una poética espectacular e inmersiva que sacude al espectador en su butaca. En *Prostitución*, desde la estética del cabaret y el musical, Lima nos enfrenta directamente a la mirada y la voz de la prostituta. Machi es, entre tantas otras, Despentas, escritora a favor de la regulación; Poza, Amelia Tiganus, activista rumana que aboga por el abolicionismo. El espectador de este cabaret-documental se ve enfrentado a una amplia variedad de posiciones que a menudo se contraponen. No ofrece la escena tesis, ni respuesta; vindica un posicionamiento político, que cuando menos nos permita el desenmascaramiento del silencio cómplice del que como ciudadanos participamos. Los monólogos que conforman el espectáculo, en los que conviven la palabra ficcional (de Cavestany y Serrada) y el testimonio de prostitutas reales (junto a las voces del activismo señaladas), son lanzados frontalmente a público desde proscenio. Nos sitúa así ante una ruptura sistemática de la cuarta pared desde la que nos sentimos interpelados. El espectáculo no prefigura un espectador *voyeur* que espía la realidad de la prostitución desde fuera, sino que el interlocutor es apelado claramente como parte integrante del acontecimiento. La experiencia teatral es inmersiva. Somos la cuarta prostituta en la discusión que se produce entre ellas mientras esperan un nuevo servicio. Somos el cliente que las contrata; el ciudadano impasible ante la situación de explotación. Es a través de la experiencia —de una gran potencia sensorial— que el espectador toma partido en el asunto y forja una mirada crítica y política sobre la realidad que la escena cuestiona.

La estrategia relacional que la disposición de la sala y el espacio escénico articulan en *Shock I* se aproxima a la del espectáculo musical de masas. La ubicación de los espectadores a cuatro bandas en un espacio pseudocircular, rodeado de cuatro pantallas de enormes dimensiones, recuerda al estadio en que puntualmente la escena se convierte. Su conformación espacial anticipa y determina la experiencia inmersiva que el montaje escénico propone. La escena queda así alojada en una plataforma circular y giratoria situada en el centro. El público rodea el espacio de juego, el giro suave y constante de la plataforma ofrece al espectador las múltiples perspectivas que le otorgaría su presencia experiencial en el terreno de los acontecimientos. Esta elección aparentemente estética encierra una

también opción política. La propuesta construye una visión «democrática y participativa⁵» en tanto la conformación del espacio responde a la voluntad de que todos los espectadores puedan ver lo mismo, pese a la disposición circular adoptada, que enfatiza, por otra parte, el carácter público y social del encuentro. El espectador asiste así desde el despacho oval a la conversación entablada entre Richard Nixon, su secretario de Estado y el asesor, Egil Krogh, el 15 de septiembre de 1970. Vivencia el bombardeo del palacio de La Moneda desde el interior de las dependencias de Salvador Allende. Corea los goles de Mario Kempes desde el Estadio Monumental de Buenos Aires. La puesta en escena de Lima sitúa al espectador en el lugar del *otro* favoreciendo así el ejercicio empático. La dimensión cognitiva e intelectual del verbo *comprender* parte de un posicionamiento físico y experiencial. La primera acepción que el DLE propone para el verbo *comprender* —«abrazar, ceñir o rodear por todas partes algo»— no es de naturaleza intelectual sino tangible, somática y espacial.

La estética espectacular de Lima potencia el impacto y la sacudida del espectador, que se ve estimulado por los distintos lenguajes que convergen en la puesta en escena. Música en directo, pantallas inmensas en las que se combina la recreación con las grabaciones de imágenes reales, voces microfónicas, tratamiento antirealista y espectacular de la iluminación, presencia de humo, potentes espacios sonoros... Desde una estética de concierto, no pierde su propuesta escénica el centro: la importancia del actor que, en co-presencia con el espectador, constituye la base de la comunicación teatral. Es la recepción del teatro de Lima una apoteosis sensorial que apunta a una doble dirección: festiva e intelectual. La delectación de los sentidos y el placer del espectáculo conforman la estrategia perlocutiva que Lima urde en la creación de una experiencia espectral ética-política. La política de la percepción nos lleva a la estética de la responsabilidad. Andrés Lima y su equipo se sitúan en la brechtiana posición desde la que el teatro constituye un espacio de reflexión crítica al que no le está vedada la diversión y el entretenimiento. Coincide Lima con Brecht —y sus últimos montajes así lo ratifican— en considerar que el entretenimiento puede ser punzante, crítico y conmovedor. La experiencia espectral no es solo estética sino también ética-política.

La escena de Lima no esconde su carácter teatral y representacional, muy al contrario ostenta esta forma como marca distintiva. Los actores se transforman en escena cambiando de personaje ante la mirada cómplice del espectador. La interpretación se teatraliza alcanzando tintes caricaturescos. El camino de Lima a la verdad teatral implica distancia, teatralidad, ruptura de las convenciones realistas. La no identificación emocional posibilita la entrada del juego y al tiempo mantiene alerta la capacidad crítica. Participa, así, la actividad espectral del giro performativo en tanto la constante mostración de las estrategias teatrales de su poética constata su carácter ficitivo y representacional. El espectador de los espectáculos de Lima —particularmente el de los últimos que aquí analizamos— confirma cómo la última escena española participa del giro ético y social sancionado por diagnosticado por Claire Bishop (2006).

5 La escenografía del proyecto, Beatriz San Juan, señala lo siguiente: «La idea inicial que nos planteó Andrés fue el Estadio Nacional de Chile. Él quería que el espectador sintiera de alguna forma que estaba dentro, que formaba parte de los acontecimientos, por eso decidimos cambiar la configuración de la sala, y hacer una propuesta casi circular, a cuatro bandas. Una de nuestras preocupaciones al hacerlo circular era que todos los espectadores pudieran ver lo mismo, de ahí surgió la idea de la plataforma giratoria. Queríamos que la visión fuese lo más democrática y participativa posible» (en *Cuaderno pedagógico* <https://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/N%C2%BA119-SHOCK-18-19.pdf>)

3. Álex Rigola, entre la representación y la presencia: hacia una poética de la intimidad

El último teatro de Rigola⁶ explora nuevas estrategias relacionales en la articulación de un paradigma espectral activo, ético y político. Sin duda, el caso más elocuente de esta búsqueda será el experimento que abre su particular adaptación del clásico de Ibsen, *Un enemigo del pueblo*, estrenado en el Teatro Pavón-Kamikaze de Madrid en 2018. Bajo el subtítulo *Ágora*, Rigola transfigura el patio butacas en asamblea desde la que los espectadores cobran voz para debatir en comunidad los principales problemas de la democracia, y voto para determinar si la representación sigue adelante o se suspende como signo de protesta ante unos medios que coartan la libertad de expresión de la compañía. Mediante esta estrategia escénica el director enfrenta al espectador a una pregunta concreta y específica: ¿Estamos dispuestos a renunciar a algo —si quiera a una obra teatral, al precio de una entrada...— en beneficio de determinado bien común? ¿Es legítimo votar pensando más en los intereses propios que en los de la comunidad? Ancla así el conflicto que dramatiza Ibsen en una problemática más próxima al espectador que acaba de tomar asiento en su butaca y ve peligrar la representación por la que ha pagado. Arribamos desde este experimento al conflicto ético entre el individuo y la sociedad que plantea Henrik Ibsen en su obra. Unos globos de helio con las letras que componen la palabra ética en noruego, una pizarra y una mesa constituyen toda la escenografía.

Después de esta obertura en la que el conflicto ético de la pieza es trasladado a la sociedad contemporánea, los actores —sin abandonar su nombre real— nos dan cuenta de los acontecimientos centrales del drama desde la perspectiva de su personaje. Isra es el doctor; Irene, su hermana, la alcaldesa; Nao, el periodista. Cada uno defiende su postura en una nueva ágora con el fin de convencer al espectador de la legitimidad de su posición. El doctor prioriza la salud de los vecinos acechada por las aguas infectadas, la alcaldesa el sustento económico del pueblo sostenido en el balneario. Rigola cuestiona mediante esta propuesta el modo a menudo distante y clausurado de aproximarnos a los clásicos y ofrece posibilidades alternativas en la exploración de la relación del espectador con la escena.

Esta propuesta de Rigola —que se inspira en la de Thomas Ostermeier⁷ (2012)— constituye una interesante muestra de espectador activo en la era de la «cultura de la participación», según la atinada formulación de Henry Jenkins sanciona. Su intervención en el desarrollo de la puesta en escena se articula además desde un eje político de resistencia a los discursos hegemónicos del poder (llámese capitalismo, llámense medios) al que el espectador no puede quedar indiferente. Testimonia así el «giro ético» de los escenarios españoles que cada vez ofrecen más espacio a la creación de resistencias ante las fuerzas del mercado y los procesos de institucionalización.

La confusión entre actor y personaje que provoca la adopción del nombre real, si bien no es nueva en nuestra escena, goza de una mayor profusión en los últimos días⁸. Rigola emplea esta estrategia recurrentemente en sus últimos montajes. No solo en la versión de Ibsen, sino también en las dos recientes adaptaciones de Chejov. Los actores visten de calle y se llaman por su nombre. Bermejo es

6 Centraremos el análisis en *Vania. Escenas de la vida* (2017), *El enemigo del pueblo. Ágora* (2018), *La gaviota* (2020), *23-F Anatomía de un instante* (2021).

7 El director alemán dirige una versión actualizada de *El enemigo del pueblo* de Ibsen para la Schaubühne de Berlín en 2012 con notables paralelismos.

8 Miguel del Arco la emplea en *Veraneantes* de Gorki estrenada en 2011, Pascal Rambert en *La clausura del amor* estrenada en 2015 en el Teatro Kamikaze.

Vania, Escolar es Sonia, Cunill es Astrov y Gil es Elena. Cuando Irene Escolar dice «yo amo a Nao» en *La Gaviota*, el espectador ve más que nunca a Nina diciendo «yo amo a Konstantin». De la misma forma que el Vania de Bermejo, que se llama Luis, está más vivo que cualquier Vania. El espectador se queda inmóvil en su butaca a fuerza de verdad. Es interesante percibir cómo este mecanismo testimonia las fallas del concepto de representación, y por ende la acentuación de la dimensión performativa de la última escena. La materialidad del cuerpo físico del actor se impone como realidad más contundente y trasvasa su «credibilidad» al estatuto del personaje que representa. Se produce así una mezcla, una curiosa confusión entre actor y personaje que predispone al espectador a una comunicación más íntima. El espectador queda atrapado entre lo real y lo ficticio. Estas y otras estrategias despojan las últimas propuestas de Rigola a favor de la intimidad y la intensidad. Sin hay cambios de luz ni maquillaje. No hay espacio sonoro, ni videocreación. El actor y la palabra a solas con el espectador.

Propugnan estas apuestas un teatro desnudo sustentado sobre la palabra que pudiera recordar al que Unamuno⁹ vindicaba desde sus escritos a principios del siglo pasado. Testimonia también este deliberado prescindir de los lenguajes específicos de la escena una quiebra del concepto de representación, una voluntad de distanciamiento de lo teatral y un paralelo acercamiento a lo performativo aun dentro de la circunferencia de la representación. La escena en Rigola no quiere ser trasunto de otra realidad sino afirmar su autonomía en sí misma. O, para ser más precisos, Rigola apuesta en el camino a la actualización del drama de Chejov por potenciar fórmulas performativas que confundan los límites entre los elementos representantes y los representados afirmando la contundencia de la materialidad de lo real. Contamos con la presencia del actor —un ser humano en conflicto frente a otro ser humano que lo mira—. Está el hombre, lo que a Chéjov interesa.

La intimidad a la que nos aboca el último teatro de Rigola no es la del *voyeur* que espía una escena que no habita, sino la que lo hace partícipe —como interlocutor privilegiado— de la fragilidad del ser humano. La ruptura de la cuarta pared, tan antigua como el teatro mismo, asume formas nuevas en la implicación —emocional o/y intelectual— del espectador en cuanto sucede, es co-responsable y se apela abiertamente a su empatía. En la construcción de las posibilidades de una comunicación desgarradoramente íntima interviene de forma contundente la disposición del público. La ubicación de la representación en un habitáculo de seis metros de ancho por ocho de largo con capacidad exclusiva para sesenta asientos es la apuesta de Rigola para la adaptación de *Vania*. La proximidad absoluta favorece el contagio emocional, lo reducido del espacio posibilita la condensación de una atmósfera chejoviana.

Es curioso percibir también estrategias en esta línea en montajes que se ajustan a poéticas muy diferentes como es el caso de *23F. Anatomía de un instante*, estrenada el 8 de abril en el Teatro Lliure de Barcelona. Concluye la propuesta de Rigola, que se inscribe próxima al teatro documental, con la fiesta de la democracia — el 40 aniversario del fracaso del golpe, que es también el burlesco aniversario de la dignificación de la corona— que los actores celebran a modo de paródico cumpleaños infantil. Cada uno de los actores relata qué estaba haciendo el 23F cuando supieron de la noticia del golpe. Construye, no obstante, este montaje un espectador muy diferente de las propuestas anteriores.

9 La teoría de la «desnudez trágica» queda al servicio de «un renovado arte dramático clásico, escueto, desnudo, puro, sin perifollos, arrequives, postizos y pegotes teatrales u oratorios» que requiere la supresión de toda clase de decorado y ornamento escénico (Unamuno, 1958: 446).

Las imágenes, las fotografías, las secuencias de vídeo, la retrasmisión de las noticias reales de la televisión no *representa* en esta puesta en escena el acontecimiento, sino que lo *atestigua*. Y curiosamente la presencia de lo real adopta un halo ficcional en su representación escénica que nos arrastra nuevamente a la confusión entre lo factual y lo imaginado.

Es clave en la comunicación que Rigola cimenta desde la escena la atención a la construcción de un espectador activo. Si bien pudiera parecer en un primer momento que estamos ante propuestas escénicas muy distintas pues *Vania* o *La gaviota* construyen un espectador eminentemente emocional y las de *El enemigo* (o *23F. Anatomía de un instante*) uno intelectual, en ambos casos deviene nuclear el carácter perlocutivo de sus propuestas dirigidas a un público al que se le impele a la intervención crítica o afectiva para que el dispositivo escénico funcione. De este modo podemos afirmar que sus propuestas escénicas desde estrategias diversas cuestionan los límites de la representación, acentúan la dimensión presentativa y subrayan la condición autorreferencial de la propia escena en la búsqueda de un espectador activo e implicado incluso desde una perspectiva emocional, ética y/ o política.

4. Convención y pacto en Sanzol: celebración de la *representación*

La puesta en escena de Sanzol¹⁰ no cuestiona el concepto de representación, lo celebra. La ilusión mimética que la escena recrea no es sometida a falla alguna, no obstante, el estilo al que adscribe su poética escénica es claramente teatral alejándose de las formas más naturalistas. El espectador de *La Ternura*, estrenada en 2017 en el Teatro La Abadía de Madrid, redescubre la eficacia de la comedia shakesperiana. Ajustada al código isabelino, presenta una escena desnuda en la que la palabra vibrante y expresiva del actor nuclea el tinglado escénico. Una mágica tempestad, narrada directamente a público por los tres leñadores, es el incidente desencadenante de la disparatada y humana comedia que Sanzol escribe y dirige. Se suceden equívocos, juegos de palabras, *quid pro quo*, giros de la acción, fingimientos y malentendidos a un ritmo trepidante. El espectador queda atrapado por un enredo de corte clásico rebosante de ingenio y de humor.

La recepción se ajusta a la que el código del teatro isabelino prevé. El espectador asume el pacto, y la convención determina el acto de espectaduría. El espacio, el tiempo y la acción misma son construidos por la palabra solo apoyada en el vestuario y algún elemento metonímico como los tocónes situados a ambos lados del escenario en un nuevo guiño a la poética áurea de la que participa. El empleo realista de la luz contribuye a la conformación del espacio. El papel cómplice del espectador en la decodificación espectacular ha sido clave desde el principio de los tiempos. Brook señala en *La puerta abierta* cómo «la participación del público consiste en volverse cómplice de la acción y aceptar que una botella sea la torre de pisa o un cohete de camino a la luna»; y añade, «con la condición de que el actor no esté en ninguna parte. Si detrás de él hay un solo elemento de decoración, el público se verá encerrado en los confines lógicos del decorado» (Brook, 2002: 38-39). Es clave, por consiguiente, para la recepción que el espectáculo despierta el espacio vacío, la escena despojada. Mayorga —entre tantos otros— alude también al papel crucial que desempeña la imaginación del público en el acto de comunicación que constituye el teatro.

10 Nos centramos en el análisis de *La respiración* (2016), *La ternura* (2018), *La valentía* (2018), y *El bar que se tragó a todos los españoles* (2021).

Los actores desde su estatuto ficcional interpelan al público en frecuentes apartes y soliloquios, siguiendo la convención escénica de los días de Shakespeare. La sistemática y constante ruptura de la cuarta pared no pone en peligro la ilusión fictiva sino que desde su actividad perlocutiva potencia la participación emocional del público en los conflictos de la comedia. El espectador, interpelado por el personaje, deviene confidente de las preocupaciones, peripecias, cavilaciones e inquietudes de los seres que habitan la comedia. En *La Ternura* a menudo el humor procede de la ironía dramática. Construye Sanzol una trama en la que se suceden las situaciones en las que el espectador sabe más que el personaje en tanto conoce elementos que permanecen ocultos para los protagonistas de los hechos, quedando así en una posición de superioridad, cómplice con el dramaturgo. El disfraz —tan recurrente en el teatro isabelino— articula un constante juego de apariencias en el que el público ostenta ese lugar privilegiado. Las palabras ofrecen así una doble lectura de la que el público disfruta. El teatro de Sanzol, y *La Ternura* es un excelente ejemplo, ofrece además distintos niveles hermenéuticos. Si, como ocurría en el teatro del siglo XVI, la comunicación es eficaz en todas las esferas sociales y culturales —la risa y el contagio emocional fluye en todas las direcciones—, el espectador versado se entusiasma doblemente en el descubrimiento de los lazos y guiños que la obra traza con *La Tempestad*, *Noche de Reyes*, *Como gustéis*, *Mucho ruido y pocas nueces* o el *Sueño de una noche de verano*, entre otras comedias de Shakespeare.

Aunque la mayoría de las obras de Sanzol parten de elementos autobiográficos (el proceso de separación inspirará *La Respiración*, la propia biografía de su padre *El bar*), no existe una retórica autoficcional ni en la construcción dramática ni en la escénica por lo que esto no interviene en modo alguno en la comunicación con el patio de butacas. *La Respiración*¹¹ (premio Nacional de Literatura Dramática 2017 y premio Max Mejor Autor 2017) es una luminosa comedia sobre la soledad y la capacidad del ser humano de salir adelante y reinventarse. La propuesta de Sanzol desde una arquitectura escénica convencional y cuidada constata la eficacia de la fórmula tradicional de la comedia. La interpretación se enfatiza y el enredo se disparata en aras de no disimular su carácter fictivo y teatral. Los personajes comparten sus fracasos y sus miedos con el patio de butacas mediante interpelaciones directas a público. Desde la socialización de las emociones logra Sanzol subrayar la dimensión colectiva de la recepción teatral. El espectador de *La Respiración* comprende el poder catártico de la risa, la liberación psíquica del efecto cómico. La música —las canciones cantadas en escena a menudo por el conjunto de los actores— y el acento poético que vetea algunos momentos contribuyen a activar una recepción emocional que constituye el contrapunto ideal a la distancia que precisa el dispositivo cómico.

El último éxito de Sanzol, *El bar que se tragó a todos los españoles* (2021), constituye otro ejemplo de la eficaz conjunción de tradición y modernidad que su poética escénica construye. No obstante, esta pieza, que recuerda al Sanzol de *En la luna* (2011), arriesga con una trama sobre las segundas oportunidades y la libertad exigiendo más al espectador en la decodificación del espectáculo. Este españolísimo *road movie* crea unas condiciones de recepción algo distintas de las anteriores. Sanzol enfatiza en ella la mostración de los elementos que construyen su escena —se reteatralizan los vestuarios y las pelucas, cada actor representa múltiples personajes, aparecen ciertas incursiones en el vanguardismo más poético como la escena de la camarera filósofa o la de las telefonistas— de modo

11 Estrenada el 20 de enero de 2016 en el Teatro de La Abadía de Madrid.

que el espectador aún sumergido en el plano ficcional disfruta contemplando las costuras teatrales del juego escénico.

La risa es, sin duda, un elemento clave en la recepción del teatro de Sanzol. Para que la risa se dé es precisa cierta distancia, cierta presencia de lo estereotipado. Henri Bergson en *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad* (2011) muestra cómo la comedia tiende en su construcción hacia lo general, hacia el reflejo de ciertos vicios de la sociedad desde una perspectiva distante y generalizadora. El espectador de *La Ternura* ríe con los estereotipos de lo femenino y lo masculino que Sanzol cruza paralelamente en su construcción. El público se reconoce en ese dibujo grueso y, al tiempo, contempla las peripecias de los personajes desde una posición alejada y superior, no exenta de ternura. Ya advirtió Miguel Mihura la imposible existencia del humorismo sin ciertas dosis de piedad (2003: 254). Tal y como señala Freud, «la percepción simpática de la inferioridad del otro —y por tanto de nuestra superioridad y satisfacción— nos sitúa frente a lo cómico a media distancia entre la identificación perfecta y la distancia infranqueable» (Freud en Pavis 2002: 80). El humor exige cierta distancia con los acontecimientos. Henri Bergson en el aludido ensayo subraya con lucidez la distancia necesaria para que se produzca tal fenómeno: «para que nos dé la tentación de la risa, es menester que localicemos su causa en una región media del alma» (Bergson 2011: 71).

La dimensión social de la risa se pone de manifiesto no solo en el modo en que desenmascara prácticas sociales ridículas sino también en tanto se aviva y se acrecienta en comunidad subrayando la dimensión colectiva del encuentro. No es un espectador político el que construye su dramaturgia, pero la comedia en tanto lo es relativiza el peso y la inmutabilidad de los valores y normas sociales recordándole al espectador que obedecen a puras convenciones, útiles a la vida en común, pero de las que podríamos prescindir o que podrían ser sustituidas por otras más eficaces. La comedia despierta en el espectador una mirada capaz de percibir aspectos insólitos y ridículos de la realidad a través de su reflejo caricaturizado. A través de la risa hace Sanzol una radiografía de lo humano en la que el espectador se mueve entre la distancia y la identificación.

5. Metateatralidad y denegación en Remón: mostrar lo real, cuestionar la ficción

En *Doña Rosita, anotada*¹² (texto por el que Remón ha obtenido el Premio Nacional de Literatura Dramática 2021) nos recibe el autor mismo, el «anotador» —o para ser más precisos, su *alter ego* escénico y autoficcional, Francesco Carril— y nos confiesa que no sabe cómo abordar el encargo que ha recibido de la Comunidad de Madrid para despedir el año Lorca. El conflicto (¿real?) del dramaturgo y director actúa como puerta de entrada a la ficción teatral, en una falla del ilusionismo escénico que la propuesta de Remón construye y deconstruye a cada instante. Supone así la actualización que Remón propone desde un estatuto autoficcional una grieta en el clausurado cosmos ficticio que la obra constituye, funcionando como apertura de este a lo real, al presente que espectadores y dramaturgo comparten. La pieza arranca desde el diálogo con su mujer, «brillante filóloga» que ofrece el contrapunto académico a las anotaciones libérrimas y biográficas que Remón —el «Anotador»— recrea en el proceso de actualización y construcción del espectáculo del que el público participa. Pero Fernanda Orazi —la novia del Anotador/Remón— será también doña Rosita; y hará también las veces de la

12 Estrenada el 7 de diciembre de 2019 en Teatros del Canal, Madrid.

tía Carmen, trasunto fantasmal y biográfico para Remón —junto a la tía Pilar— de las Rositas de la España de provincias, aquellas tías con las que pasó todos los veranos de su infancia. Y la tercera actriz del montaje, Manuela Paso, será la tía Pilar; y la criada rumana; y la madre muerta del autor que shakesperianamente se le aparece al final de la obra. Y, juntas, también convocarán a las adolescentes del Starbucks en el que el autor relee el drama.

La dramaturgia y la puesta en escena de Pablo Remón hibrida lo real y lo teatral, activando una serie de recursos metateatrales tales como la combinación de diégesis y mímesis mediante figuras narrativas, la discontinuidad en la reconstrucción de espacio y tiempo en la escena o la representación de múltiples personajes por un mismo actor, mecanismos todos ellos que articulan un lugar más activo para el espectador. Este gusto por lo metateatral, habitual en la escena contemporánea tal y como el giro performativo anuncia, pone al descubierto la materialidad física de los elementos con los que se recrea la ficción teatral y sitúa al espectador en un territorio movedizo y fronterizo de gran interés.

La propuestas de *La Abducción* —compañía en la que Remón escribe y dirige sus textos— testimonian uno de los modos en que el teatro contemporáneo más reciente vuelve al monólogo y contamina el drama de la narratividad¹³. *40 años de paz* (2015), *El Tratamiento* (2018), *Doña Rosita, anotada* (2019), *El autor y la incertidumbre* (2020) se construyen como monólogos narrativos en el que se insertan escenas que ilustran y enriquecen el curso de la acción. Los narradores múltiples y alternativos de *40 años de Paz* y *El Tratamiento* crean un juego de identidades aparentemente complejo —ahora narran los hechos, ahora los protagonizan, ahora asisten como personajes secundarios— pero diametralmente claro a ojos del espectador. En *Doña Rosita, anotada* o *El autor y la incertidumbre*, el narrador, ya único, deviene además trasunto autoficcional del autor, situando al espectador en un horizonte de expectativas que cuestiona de forma constante los límites entre la ficción y la realidad. Estas estrategias metateatrales mantienen al espectador en una posición cambiante entre la distancia y la identificación, y muestran la convivencia de los dos planos en su concepción de la escena. «El metateatro se convierte en una especie de antiteatro que difumina la frontera entre la obra y la vida» (Pavis, 2002: 288). El autor así, desde su dramaturgia autoreflexiva, se hace consciente a sí mismo de su propia condición y hace consciente al espectador de que está ante una obra de ficción. La ruptura de la ilusión escénica y la afirmación del artificio interesan más que la propia trama.

Otro de los lugares que evidencian el protagonismo que cobra la imaginación en el teatro de Remón es la construcción del espacio. Sus propuestas escénicas, reducidas a lo esencial de un espacio casi desnudo (plataforma blanca en *El autor y la incertidumbre*) o muy orientados a lo simbólico (piscina de la casa grande en *40 años de Paz*) plantean escenarios prácticamente vacíos en los que la palabra cobra un eco mayor. La figura del narrador estimula así la imaginación del público haciéndolo co-partícipe en la recreación de la escena. *Es mentira: pero queremos más*¹⁴ (Remón, 2018: 9).

13 Tal y como apunta Adorno, el nuevo modo de reflexión que plantea la novela moderna es un posicionamiento «contra la mentira de la representación, propiamente hablando contra el narrador mismo» (Adorno, 2003: 46).

14 En la página que abre *Abducciones*, libro en el que publica cinco de sus textos teatrales, Pablo Remón recoge mediante una anécdota su poética teatral: «Mi abuelo me lleva a ver un pájaro. No es un pájaro: es un péndulo. De madera, con el pico forrado de terciopelo. Oscila arriba y abajo, cada vez más cerca de un vaso de agua. [...] Yo no aparto los ojos. Sé lo que va a pasar, pero no me importa. [...] No me interesan los pájaros de verdad. He visto las patas rosadas de las palomas. [...] Solo este me gusta: este que no come, no vuela, no canta, no hace nada más que beber y ni si quiera bebe, porque el agua del vaso no baja. [...] Los dos sabemos: es mentira, pero queremos más» (Remón, 2018: 9).

La dramaturgia y la puesta en escena de Remón se nutre constantemente del juego cómplice con el espectador, responsable de imaginar —dar imagen mental a— la realidad enunciada mediante las palabras. Tal y como apunta Mayorga «la transfiguración se produce no en el escenario sino en la imaginación del espectador» (Mayorga, 2016: 88).

En esta misma línea se halla otro de los rasgos distintivos de sus puestas en escena: la adopción de múltiples personajes por un mismo actor. No hay además un intento de caracterización de los mismos, sino que muy al contrario se subraya la distancia (la no identidad) entre actor y personaje, y se fía la eficacia de la transmutación a la palabra. La belleza se halla precisamente en la convivencia de elementos alejados, en la falsa afirmación de una identificación total a partir de una parcial, tal y como apuntaba Ortega para referirse al proceso metafórico que trasvasa al funcionamiento de la escena (Ortega, 2008). Remón se arriesga y exige, nuevamente, la mirada cómplice del espectador.

De este modo, la reformulación de la presencia diegética en la escena de Remón subraya su condición ficcional y evita la identificación entre lo representante y lo representado, vindicando la visibilización del significante escénico. La acentuación de la distancia que media entre el signo y lo que este representa en la escena problematiza el concepto mismo de representación, cuyas fallas viene poniendo al descubierto la última escena. Las implicaciones de la ruptura de la ilusión mimética reformularán el estatuto del espectador, impelido a salir de su pasividad, no pudiendo limitarse ya a aceptar como verdadero lo que se le ofrece en el escenario, sino que verá involucrada su propia imaginación y adoptará una posición frente a la realidad desarticulada que el teatro representa. En definitiva, el narrador como eje metateatral del teatro de Remón desmantela la convención dramática y actúa como instancia intermedia vinculando sala y escenario, invitando al espectador a completar el hecho teatral.

No obstante, la metateatralidad en Remón no solo cobra un papel distanciador en el brechtiano sentido apuntado en que no concede al espectador el abandono a la ilusión, ni siquiera es exclusivamente lúdico en la ingeniosa combinación de transgresión y comicidad que estos recursos construyen, sino que también provoca el efecto contrario: una recepción más próxima, más sincera, más atenta, más implicada. El espectador llega a una sala desnuda en la que lo recibe una persona vestida de calle que se dirige directamente a él. Se siente frente a un igual que comienza a contarle una historia, un conflicto del que le hace partícipe mediante su relato.

La ilusión construida por Remón, acto seguido se destruye revelando su condición de artificio, de pura convención. Los elementos metateatrales enfatizan y ponen al descubierto también el carácter procesual de la representación. La reflexividad, que desmitifica al teatro haciéndole consciente de sus medios y sus códigos, crea las condiciones de posibilidad para una recepción de mayor proximidad. Esta forma de producir arte dejando al descubierto sus propias estructuras y mecanismos provoca una impresión de «obra en construcción» de la que se hace partícipe al público. La noción de «obra abierta», propugnada por Umberto Eco (1992), ofrece una interesante lectura trasvasada a la escena.

La presencia de lo autoficcional en la escena de Remón constituye un terminal más del gusto de nuestros días por los relatos del yo o las narraciones de la vida privada, no obstante, lo cierto es que la entrada de lo real interviene en la recepción espectral: el público se predispone a entregarse a la comunicación de una forma más abierta. Como anunciábamos, despierta en el espectador más interés la perplejidad y las dudas de un dramaturgo de nuestros días sobre el encargo que ha recibido para representar un texto, que el conflicto que encierra *Doña Rosita la soltera* en un universo diegético

aislado y clausurado. Lo real —lo autoficcional— se articula como puerta de entrada a la ficción, a la representación que se problematiza, se cuestiona y se suspende a cada paso.

Dentro de la trayectoria del director y dramaturgo, el carácter autoficcional adquiere probablemente su punto álgido en *El autor y la incertidumbre*, pieza breve que Remón escribe durante el confinamiento, y que se estrena, vía streaming, en julio de 2020 bajo el proyecto *La Pira* que emerge como iniciativa del CDN. Recoge Remón en esta obra el relato de los días vividos durante la pandemia del coronavirus en pleno confinamiento: la cancelación de proyectos, la enfermedad, el aislamiento. El espectador se ve impelido a una participación afectiva y emocional ante el desnudo del autor. Sin embargo, la autoficción de la que este teatro participa, lejos de reducir el esencial desdoblamiento teatral, lo reduplica, complica el juego de espejos entre los niveles de realidad y ficción. Remón juega en un terreno fronterizo, inestable. Los relatos quedan bajo sospecha.

El placer que la obra de Remón proporciona al espectador procede precisamente del salto constante entre lo ficcional y lo factual, entre la representación y la presencia, e implica por tanto su presencia activa, su implicación intelectual en la co-construcción del espectáculo y su implicación emocional en aras de la comunicación *sincera* de la que participa. La dramaturgia y su puesta en escena potencian el concepto de denegación que «hace que el escenario oscile entre el efecto de realidad y efecto teatral provocando sucesivamente identificación y distanciamiento» (Pavis, 2002: 122).

6. A modo de conclusión

Tras este veloz recorrido por ciertas poéticas escénicas contemporáneas que repiensen el modo de mirar la escena podemos constatar cómo el estatuto espectral revela interesantes modulaciones que testimonian el giro performativo de las artes diagnosticado por Fischer-Lichte (2004) —y la progresiva auctorización del público— así como el giro ético o social (Bishop, 2006) que propone un nuevo lugar inmersivo y colaborativo para el espectador.

De entre los cuatro directores que el trabajo analiza, es Lima quien construye un lugar más eminentemente político para el espectador. Su escena —incluso la menos sintomática de serlo activamente como la *Medea* que dirige en 2015— alienta la creación de subjetividades alternativas frente al discurso hegemónico. Queda el espectador conminado a la reflexión sobre el mundo contemporáneo y sobre nuestra responsabilidad en él. Crea además las condiciones de posibilidad para una socialización específica que viabiliza un espacio de relaciones en contra de las fuerzas del mercado y de los procesos de institucionalización, tal y como la estética relacional de Bourriaud anuncia. El espectador de Lima, sacudido por los múltiples lenguajes escénicos, se adentra en una experiencia inmersiva y espectacular. La actividad experiencial —de enorme potencia empírica y sensorial— favorece el ejercicio empático que insta al espectador a habitar los lugares del otro. La acción escénica es en Lima resistencia festiva. Su poética muestra ostentosamente la teatralidad que la define. Frente a la «dualidad engañosa de aquí y allí, dentro y fuera», Lima propone «la inquietante implicación mutua de actores y espectadores en la producción teatral de la imagen como elemento central» quedando así «visible el hilo roto que existe entre percepción y experiencia propia» (Lehman, 2017: 447). Es la del espectador de Lima una experiencia estética y también ético-política, experiencia relacional de una resistencia festiva.

Crea el último Rigola un paradigma espectral activo, en el que el espectador devine *sujeto de un hacer* (Ubersfeld 1981). Es conminado por la escena a la participación dialógica e interviene de forma directa en el desarrollo del espectáculo desde un posicionamiento ético-político en la relación

sujeto-comunidad. El espectador de Rigola habita el intersticio entre el plano ficcional y el plano representante, la puesta en escena alienta la *confusión* de planos en aras de una recepción más intensa y eficaz. La acentuación de la dimensión performativa —desde la subordinación de la representación del personaje a la presencia del actor que invade su espacio, o desde una escena despojada y desnuda— posibilita una comunicación de mayor potencia e intimidad. El derribo de la cuarta pared deviene síntoma de las formas nuevas de implicación que en Rigola van de lo intelectual en su dimensión ético-política a la más drásticamente emocional.

Al espectador de Sanzol, claramente inscrito dentro del plano de la representación, no se le impele a salir de dicha circunferencia, que adquiere tratamiento celebratorio desde la poética dramática y escénica del director. En la actividad hermeneútica del espectador de Sanzol es clave el concepto de pacto, de convención compartida, que variará de una propuesta a otra, pero que revelará en todas la eficacia del papel cómplice del tercer actante. Las interpelaciones al público, el empleo de la música y la construcción poética de ciertos elementos potencian la participación afectiva y el contagio emocional. La risa, clave en la recepción de Sanzol, sitúa al espectador en un punto medio entre la distancia, que posibilita la carcajada, y la identificación, que nos permite reconocernos en los valores y conductas que la comedia amablemente cuestiona.

Si el espectador de Rigola lo es de una escena en la que se funden y confunden plano ficcional (lo teatral) y plano factual (lo real), el de Remón halla placer en el salto constante entre uno y otro. Su naturaleza se define por este existir escindido entre lo ficcional y lo factual, entre la presencia —que no se basta ni se agota en sí misma— y la representación —constantemente cuestionada y deslegitimada-. El empleo de lo metateatral ofrece más espacio al espectador como co-constructor del espectáculo y evidencia el carácter procesual del mismo en cuya conformación toma parte activa. Enfatiza su poética escénica el concepto de denegación que sitúa al espectador en el lapso constante entre la identificación y distanciamiento. La mostración de una escena despojada -junto al componente autoficcional— posibilita y favorece la participación afectiva y empática del espectador. Lo real se articula así como puerta de acceso a la ficción teatral de un modo semejante al que lo hace en la escena de Rigola, si bien la hibridación de lo factual con lo fictivo adquiere aquí un compromiso mayor respecto a la realidad en tanto es también autoficcional.

Comprobamos así cómo los creadores escénicos contemporáneos, desde la intersección de los conceptos de teatralidad y performatividad que revelan sus poéticas, ponen en el punto de mira la figura del espectador y ensayan nuevas fórmulas para una comunicación más intensa y eficaz. Tal y como Lehmann apunta, a la escena

le es constitutivo herir sentimientos, producir terror y desorientación y, por medio de acontecimientos aparentemente inmorales, asociales y cínicos, hacer que el espectador se tope con su propia presencia, sin privarlo por ello ni del humor ni del shock del reconocimiento, ni del dolor ni de la diversión, solo por los cuales nos reunimos en el teatro (Lehmann, 2017: 449)

El análisis y la reflexión sobre algunas de las articulaciones del paradigma espectadorial en la última escena nos permite constatar las ricas y variadas inflexiones que la figura del espectador alcanza en la acentuación de su carácter activo desde opciones que potencian su perfil e intervención ético-política a aquellas que edifican nuevas formas de participación afectiva en una comunicación íntima y emocional.

Bibliografía

- ABUIN, Anxo y TORTOSA PUJANTE, Belén (2020). «Figuras del espectador. Nuevas estrategias teatrales en el contexto español actual», *Bulletin of Spanish Studies* 97 (1), 1-14.
- ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo (2020). «Do-not-act-like-a-girl?»: ambigüedades espectatoriales en Muerte y reencarnación en un cowboy, de Rodrigo García», *Bulletin of Spanish Studies* 97 (1), pp. 15-25.
- ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo, GATICA COTE, Paulo y TAMAMES GALA, Cristina (2021). «Modelos de espectador en el teatro performativo», *Tropelias. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada* 35, 1-8.
- ADORNO, Theodor (2003). *Notas sobre literatura*. Madrid: Ediciones Akal.
- BARTHES, Roland (2004 [1975]). *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona: Paidós.
- BERGSON, Henri (2011). *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*. Buenos Aires: Godot.
- BISHOP, Claire (2006). *Participation*. Cambridge: The MIT Press.
- BOURRIAUD, Nicolas (2004): *Estética relacional*. Ciudad: Editorial Adriana Hidalgo.
- BROOK, Peter (2002[1993]). *La puerta abierta*. Barcelona: Alba Editorial.
- CORRONS, Fabrice (2020). «Deseo y actuación del sexpectador en el acontecimiento performativo de la era digital», *Bulletin of Spanish Studies* 97 (1), pp. 51-68.
- ECO, Umberto (1992). *Ópera abierta*. Barcelona: Planeta-De Agostini.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2011 [2004]). *Estética de lo performativo*, traducción Diana González Martín y David Martínez Perucha, prólogo Óscar Cornago, Madrid: Abada Editores.
- GRANDE ROSALES, María Ángeles (2020). «El espectador digital y el teatro diseminado», *Bulletin of Spanish Studies* 97 (1), pp. 27-49.
- LEHMANN, Hans-Thies (2017 [1999]). *Teatro Posdramático*, traducción Diana González Martín, prólogo de José Antonio Sánchez, Murcia: Cendeac.
- MAYORGA, Juan (2016). *Elipses*. Segovia: La Uña Rota.
- MIHURA, Miguel (2003). *Mis memorias*. Madrid: Temas de hoy.
- PAVIS, Patrice (2002 [1998]). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- OÑORO OTERO, Cristina (2021). «Puritanismo, mirada masculina y espectadoras: The Scarlet Letter (2018), de Angélica Liddell», *Tropelias. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada* 35, pp. 70-85.
- ORTEGA Y GASSET, José (2008 [1946]). *La idea de teatro y otros escritos sobre teatro*, Antonio Tordera ed. Madrid: Biblioteca Nueva.
- PÉREZ-RASILLA BAYO, Eduardo (2020). «La resistencia como estrategia de relación con el público en Teatro invisible y Antes de la metralla, de Matarile Teatro», *Bulletin of Spanish Studies* 97 (1), pp.89-107.
- REMÓN, Pablo (2018). *Abducciones*. Segovia: La Uña Rota.
- TORTOSA PUJANTE, Belén (2020). «Escuelas de espectadores: pedagogías performativas en la práctica escénica contemporánea», *Bulletin of Spanish Studies* 97 (1), pp. 27-49.
- UBERSFELD, Anne (1981). *L'École du spectateur*. Paris: Éditions Sociales.

UNAMUNO, Miguel (1958 [1918]). «Exordio», *España*, n.º 155, recogido en *Teatro completo*, Madrid: Afrodisio Aguado.

VV. AA. (2019). *Cuaderno pedagógico de Shock I: el puma y el cóndor*, <<https://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/N%C2%BA119-SHOCK-18-19.pdf>> (fecha de consulta 17/09/2021).