

Retórica escénica y la relación entre espectáculo teatral y espectadores. Una creencia lúdica para el placer

Aldo Rubén Pricco

Universidad Nacional de Rosario, Argentina

Orcid: 0000-0002-2589-4755

El corazón de mi oficio de director es la transformación de las energías del actor para provocar la transformación de las energías del espectador.

Eugenio Barba

*...para que pueda ser he de ser otro,
salir de mí, buscarme entre los otros,
los otros que no son si yo no existo,
los otros que me dan plena existencia*

Octavio Paz



LIMINAL

Num. 1, enero - junio de 2024
e-ISSN: 3028-9718



Recibido: 30/04/2024
Aceptado: 06/06/2024

<https://doi.org/10.69746/liminal.a16>

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro" (ENSAD)

Calle Esperanza 233, Miraflores,
Lima, Perú

revistas@ensad.edu.pe

Resumen

Este trabajo implica una serie acotada de consideraciones sobre los modos de la seducción escénica y de la construcción de creencia estética en el espectador. En ese sentido, su objetivo reside en evidenciar la mutua dependencia, complementariedad y solidaridad entre la agencia escénica y su activa recepción sensorial, por lo cual se examinan configuraciones de público, teniendo en cuenta la insoslayable relación entre tendencias perceptuales, hábitos de consumo espectacular y procedimientos de la escena. Por esa razón, se propone revisar hermenéuticas y frecuentes abordajes semióticos y semánticos del espectáculo, para observar y reformular ciertos estereotipos del oficio desde una perspectiva retórica (en su fundamental aspecto afectivo y somático) y fenoménica. Para ello, se recorren sucintamente fuentes de la teoría teatral y de la retórica que habilitan el presupuesto de que la técnica teatral y, por consiguiente, las estrategias de verosimilitud y empatía resultan factores decisivos para la constitución del rol "espectador".

Se considera que los procesos de ida y vuelta en el efímero de la situación de convivio se sostienen en la creencia lúdica del público en la medida que se atiende, desde la escena y sus dinámicas (actoralidad, puesta en escena, dirección), la necesidad de un goce espectacular, es decir, una creencia básica y una experiencia estética placentera de quienes cumplen el rol de espectadores, la que se origina en la sensación de que la dualidad integrada por la realidad y la ficción se fusionan lúdicamente: jugar a "creer" como en un contrato.

Palabras clave: técnica teatral, creencia lúdica, verosimilitud, retórica escénica, solidaridad escena/espectadores

Abstract

This work involves a limited series of considerations on the modes of scenic seduction and the construction of an aesthetic belief in the spectator. In this sense, its aim is to demonstrate the mutual interdependence, complementarity and solidarity between the scenic agency and its active sensory reception. Therefore, audience configurations are analyzed taking into account the unavoidable relationship between perceptual trends, its consumption habits and scenic procedures. For that reason, this work proposes to examine hermeneutics and frequent semiotic and semantic performance approaches to analyze and reformulate certain job stereotypes from a rhetoric (in its basic emotional and somatic aspect) and phenomenal perspective. For this purpose, this work briefly discussed theatrical theory and rhetoric sources which enable the assumption that the theatrical theory, and the resulting strategies of verisimilitude and empathy are decisive factors for the constitution of the role of the “spectator”.

It is considered that the back-and-forth processes in the ephemeral nature of the convivial situation are sustained by the playful belief of the audience to the extent that it is addressed, from the scene and its dynamics (acting, staging, direction), the need for a spectator enjoyment, that is to say, a basic belief and a pleasurable aesthetic experience for those who play the role of spectators, which originates from the sensation that the duality of reality and fiction playfully merges: playing at “believing” as in a contract.

Keywords: theatrical technique, playful belief, verisimilitude, scenic rhetoric, scene/spectators solidarity

Interfaz escena/público

Resulta obvio que en la retórica y en las artes escénicas y performáticas emerge primordialmente la problemática de cómo influir afectivamente en la recepción más allá de los componentes semánticos. Esto origina el diseño y construcción de programas de control discursivo, de captación, atención y mantenimiento del interés espectadorial. Para ello, todo artefacto teatral habrá de constituirse como un complejo entramado de configuraciones discursivas y de procedimientos tendientes a provocar efectos perlocutivos¹ de seducción en el marco de un convenio estético. Tales presupuestos nos conducen a sostener que toda entidad escénica se sustenta en la creencia del espectador y viceversa.

Si adherimos, además, a la postura de que el teatro es eso que “sucede entre el espectador y el actor” (Grotowski, 1986, p. 27), la *relación teatral*², ha de ser esa zona de intercambios o interfaz, el campo de estudio en el que se afinan los fenómenos de experiencia estética. En efecto, dado el indispensable convivio de toda performance escénica, se impone una mutualidad y solidaridad entre agentes escénicos y receptores (activos) que define lo teatral como un *entre*, como un *feedback*: ni el polo escénico ni el polo espectadorial como única entidad de examen. El imperativo para investigar fenómenos desde esa perspectiva es visualizar isotopías, es decir, construir paradigmas y/o matrices teóricas capaces de dar cuenta –por lo menos de manera aproximada– de las características e implicancias de aquel acontecer y de sus regulaciones. Al respecto, lo que podemos formular es que no hay condición de expectación natural ni dada de antemano. En ese sentido, la alteridad fundante no es producto del azar sino de la observación de tendencias y leyes culturales, biológicas y fisiológicas de la actividad perceptiva fundamentadas en consensos, tanto del oficio teatral como científicos, acerca de los modos de la percepción humana y de la constitución de creencia.

Compartir el convivio es un acto de fe. Los romanos de la República denominaban *fides* y *foedus* a ese pacto mutuo de respeto por el cual establecían un compromiso de reciprocidades sin necesidad de fijar por escrito estatutos o documentaciones especiales. El encuentro entre espectadores y actores, el universo compartido de la doble cara de la interfaz escena/platea, performance/audiencia-videncia –o como quiera llamársele– es producto y proceso de una mutua confianza que no requiere estar asentada en leyes escritas o en protocolos

¹ Nos basamos en la teoría de los actos de habla (Austin, 1962) en la que se entiende perlocutivo como el efecto que lo enunciado por un enunciador produce en el enunciatario en una determinada circunstancia. Se trata, por ende, de lo que provoca (sensorial, intelectual y emotivamente) un discurso.

² La teatrología denomina así a la extensa serie de intercambios entre la escena y el público, a modo de registro dinámico de un *feedback*. Se encuadran en este constructo teórico tanto las modalidades de identificación como los movimientos empáticos y las posibles respuestas que la teoría de la recepción se encargará de procesar. Resulta, en definitiva, una relación entre interlocutores del hecho teatral desde una perspectiva retórica, por cuanto su destino es el de preservar a la categoría *público* como tal, seduciéndolo y deleitándolo (Helbo, 1989, pp. 45-59).

estudiados y aplicados con frialdad. Por el contrario, el hecho de disponer el espacio-tiempo para *hacer algo* frente a otros convierte el presente en una leve explosión de esperas: una dimensión no puede existir sin la otra, en tanto sus entidades dependen mutuamente.³ Aunque resulte redundante, vale decir que se es actor/actriz con un público y viceversa. Sin embargo, esa condición fundante de la teatralidad no suele ser motivo frecuente de reflexión, especulación o –simplemente– preocupación entre muchos agentes de la disciplina.

Decíamos que compartir el convivio, ingresar en una zona de intercambios mediante la mutua confianza, constituye un acto de fe. Cuando proponemos *fe* nos referimos al acontecimiento de creer, dar crédito, suspender –en suma– la desconfianza y entregarse (de parte del espectador) a una lúcida participación en el rol que le cabe (entrar en aquella *suspensión de la incredulidad* de Coleridge). Al respecto recordamos que:

Es preciso, entonces, dejarse engañar y solo con esta condición podemos decir que un análisis ha empezado. Sustitución de la incredulidad, que puede dominar los comienzos de la experiencia, por la suposición de un saber al inconsciente que habla en el sujeto. (Gómez, 2013, p. 2)

Pero para creer en eso que acaece en el espacio escénico no basta la voluntad. Uno no cree porque quiere, sino porque –sumiso y en total acuerdo– se deja llevar (¿manipular?) por el goce de hacer cesar los mecanismos del mundo cotidiano y participar de aquellos sucesos que –lo sabe– no pertenecen a la realidad circundante, sino a otra recién elaborada, creada a propósito: un amable simulacro de lo que *no es* pero puede *ser* (y lo es).

En ese intersticio de lo que *puede ser* ante ojos y oídos se instala, por ende, la creencia. Ahora bien, no creemos cualquier cosa, cualquier suceso que se nos presenta ficcionalmente, sino aquello que se hace creíble por sus dispositivos de aparición. Nos referimos a la técnica.

La construcción de la verosimilitud y la persuasión en el teatro

Técnica y verosimilitud

Hace ya tiempo que las discusiones y especulaciones sobre el significado de los signos teatrales dejaron de parecernos un único problema. Lo mismo nos ha ocurrido con las reflexiones y ensayos acerca de las múltiples relaciones entre el teatro y la literatura, el cine, la filosofía, la sociología, la antropología, los estudios culturales y otras disciplinas que en algún punto atraviesan el discurso teatral. En ese trámite, el teatro como producción (léase *poíesis*) o como instrumento para acceder a otros conocimientos o herramienta para construir conciencia crítica, tanto en espectadores como en estudiantes en relación con este arte, conforman –casi– una explicación que se reitera y no ofrece flancos para disparar y diseñar pensamiento que redefina el objeto de estudio. Por consiguiente, nuestra preocupación fue paulatinamente virando hacia preguntas un tanto más obvias, pero también más complejas de responder, sin quedar atrapados en la insistencia de lo teatral como permanente síntoma de otra cosa. Nos referimos al hecho de que las cuestiones fundamentales o decisivas para la existencia de un cuerpo escénico –en definitiva, la mínima expresión de lo teatral: un cuerpo en el espacio y el tiempo que se ofrece a los sentidos ajenos– no resultaban suficientemente interpeladas.

En efecto, mucha disquisición sobre cómo se configura la semiosis de un espectáculo, qué lecturas se pueden llevar a cabo de una obra, cómo opera un sistema teatral en una cultura determinada, cuáles son los aportes de la práctica teatral para diversos aprendizajes y hasta el *privilegio* de ser teatrista (con todo el narcisismo inherente a nuestra profesión) ha establecido lugares comunes a la hora de explicar el fenómeno de lo teatral, de ese suceso convivial, efímero e inaprensible. Estos estereotipos se han formulado, por un lado, con el énfasis en el mecanismo semiótico de la escena⁴; por otro, a partir de la asignación de extrema actividad evaluativa al receptor, tal como lo atestigua la teoría de la recepción de los años 70 y 80 (Jauss, 1976). Otro lugar común resulta entender que toda teoría teatral remite fundamentalmente a los modos de significar, a la historia de poéticas o a la convergencia o divergencia respecto a un sistema ideológico y estético, de manera

³ Valenzuela se refiere a esta sociedad (2016, pp. 11-12) con la noción de *symbolon* en su acepción etimológica: una solidaridad de existencia ontológica que proviene de un pacto o contraseña. En ese sentido, el significado griego alude a la portación de uno de los fragmentos de un mismo objeto partido en dos mitades que, al ensamblarse, permiten el reconocimiento de una entidad común. Valenzuela toma el tópico del Banquete platónico.

⁴ De aquí en más, cuando decimos *escena* hacemos referencia a todas las operaciones que sujetos y objetos producen a los ojos y oídos de uno o más espectadores.

que, por ejemplo, en muchas instituciones educativas de Argentina –ya sea primaria, secundaria o superior específicamente de la disciplina– se ha naturalizado que las explicaciones del fenómeno teatral se restrinjan prácticamente a esos universos. Lo mismo ha ocurrido fuera de los ámbitos académicos (por otro lado, re-nuentes y frecuentemente con orgullo a reflexionar sobre sus prácticas) en la actividad de formación teatral fuera del sistema educativo.

Entendemos que esas porciones del saber teatral, aunque resultan válidas y totalmente atendibles, soslayan y descuidan una problemática que está en la base de toda obra: la necesidad de supervivencia sensorial de lo ostentado y ofrecido a una continuidad de convivio. Sin que los demás se inquieten, se interesen o sean, en definitiva, seducidos por lo que hacemos los actores y directores, no existe la reciprocidad que otorga existencia, o sea, entidad, a nuestros cuerpos en el espacio escénico. Es, justamente, el otro-espectador quien dota de existencia a nuestras acciones, gestos y presencia mediante su constante actividad perceptual y una voluntad activa de participación placentera desde su rol.

Se evidencia, por ende, que quienes actuamos, dirigimos y enseñamos teatro mostremos una preocupación y una actitud más atenta a la necesidad imperiosa del agente escénico de construir creencia y experiencia, mas no tanto significación. Es decir, una disposición a considerar que los sujetos escénicos no somos autónomos o meros portadores de significados y referencialidades, sino altamente dependientes de la percepción ajena, es decir, de la *aisthesis*⁵ fundante del oficio teatral: ser *consumidos* (y mantenidos) por los sentidos de los espectadores en plena experiencia afectiva y no ser solo detonantes de ideas o imágenes. Por lo tanto, estas breves consideraciones no se refieren a poéticas, sino a teorías y técnicas derivadas en vinculación necesaria con una espectáculo (de espectral) que debe devenir expectación (de expectativa, que es la ansiosa espera de un suceso importante).

Por ello, en primer lugar, cabe señalar una propuesta de entidad ontológica de lo teatral, para mencionar luego disciplinas y teorías que se han ocupado y se ocupan de la problemática de cómo construir verosimilitud y empatía, actividades psicofísicas indispensables para el pacto teatral. Así, es posible pasar revista a las especulaciones de la antigua (y demasiado vigente) Retórica, con las explicaciones y prescripciones de Aristóteles, Cicerón y Quintiliano para atravesar escritos de la tradición técnica actoral de Occidente y llegar a las hipótesis de la Psicología de la percepción residentes en la teoría de la *Gestalt* y a los estudios de la antropología teatral, a la vez que puede darse cuenta de las reflexiones estéticas de la filosofía, la fisiología y, cercanos a nuestra contemporaneidad, las hipótesis y los avances de las neurociencias respecto del comportamiento del sistema de las neuronas-espejo en las situaciones de confrontación *subjetividad/otredad* de las que el teatro participa (Sofía, 2010).

Desde una perspectiva no enteramente semiótica ni semántica, proponemos observar las condiciones de existencia de un cuerpo escénico sometido a convivio, a fin de constatar sus efectos en la tecnología actoral, de la puesta en escena, la dirección y de las opciones didácticas inherentes.

Retórica y retórica de la escena

Frente a las tradicionales maneras de entender la retórica, generalmente asociadas con la complicación del lenguaje, las figuras y tropos o las marcas habituales de cualquier discurso, cabe consignar que, partiendo de la concepción de la existencia de un lenguaje natural y de otro artificial, la retórica de la Antigüedad distinguió dos dimensiones. Una, vinculada con el uso corriente del discurso, y otra, relacionada con el trabajo artístico, es decir, técnico.⁶ Si la primera supone una transparencia –que no es tal–, la segunda opera en una opacidad construida por la intervención metódica sobre el lenguaje, lo que originaría un *desvío* del uso –pretendidamente– neutro.

Sabemos que esas disquisiciones ya aristotélicas intentaron dar cuenta de un fenómeno mucho más amplio, consistente en la intencionalidad manifiesta de un hablante no ya de comunicar un mensaje o transmitir una información, sino de influir sobre su interlocutor, para lo que se releva de la experiencia práctica –los contra-

⁵ Partimos de la acepción etimológica de *aisthesis*: percepción sensible, el hecho de emocionarse por medio de los sentidos, vinculado con el placer que no depende estrictamente de lo racional.

⁶ *Tekné* para los griegos y *ars* para los latinos supone la intervención humana deliberada para hacer de algo otra cosa mediante una secuencia de pasos ordenada que proviene de la praxis y se convierte en un saber que luego se transmite.

puntos de argumentos, los enfrentamientos judiciales, etc.– los mecanismos de elección y combinación de la lengua capaces de atrapar al receptor y afectar no solo su forma de pensar, sino también – y sobre todo– sus emociones y su voluntad. Es entonces cuando emerge la figura del desvío, del corrimiento de las funciones habituales (semánticas) del lenguaje en general hacia empleos manipuladores, para lo que resulta necesario disponer de dispositivos y sistemas técnicamente organizados para tal fin. Así, a la concepción del cotidiano se contraponen la del *extracotidiano*, producto del trabajo (en términos de acumulación de energía), del cultivo y de toda una operatoria que saca de su lugar al lenguaje para llevarlo a otro sitio. Este reconducir, este desviar de su curso natural el uso del discurso, se convierte, lisa y llanamente, en un *seducere*, un apartamiento buscado por el agente discursivo.

Por ello, Aristóteles plantea lo *xene*, lo extraño o no habitual, como modo de convocar la atención al definir la *lexis* retórica (*elocutio*, la elección de figuras de pensamiento y de lenguaje luego codificadas) como extraña (*xene*), extranjera, distinta de la *oikeia*, la familiar, es decir, aquella forma del lenguaje cuyo sentido se capta sin reflexión, se entiende por sí sola y provoca o bien ninguna, o bien muy pocas asociaciones de significado. La *lexis* retorizada provoca un extrañamiento porque produce una convergencia deliberadamente buscada entre un significado literal y otro asociado a él que se impone por sugestión:

El variar lo ordinario hace que la dicción sea más digna; porque lo mismo que les ocurre a los hombres con los extraños y los ciudadanos, les ocurre también con el estilo. Por eso es necesario hacer algo extraña la lengua, ya que se admira lo de los que están lejos, y lo que causa admiración es agradable (Aristóteles, *Retórica*, III, 2, 5).

Aquella obviedad del interés por lo nuevo, ajeno, discontinuo, extraordinario, como motor de la captación ajena, implica una continuidad de las tendencias perceptivas que forman parte del ideario de cualquier *performer*.

Esta serie de consideraciones se configuran en el intento y propuesta de aportar especulaciones relativas al diseño de criterios y estrategias posibles pertenecientes al arte de la manipulación perceptiva y emocional, esa maniobra que muchos discursos evitan llamar por su nombre pero que fundamenta la máquina de seducción permanente devenida escena, cuerpos actorales, luz, escenografía, espacio y tiempo capaces de construir y mantener la presencia expectante del público (el oficio teatral de convertir espectáculo en expectación).

En el caso del oficio del agente teatral, esta visión supone que la escena (con todo de lo que ella dispone) ha de activar los sentidos del público para mostrar un caso (*docere*, en la retórica latina), deleitar (*delectare*) y conmover, influir emocionalmente en el auditorio (*commovere*). Este último punto resulta clave a los efectos de comprender los motivos por los que todavía se asiste a la rémora de los prejuicios filosóficos acerca de la retórica por no ocuparse de las esencias o de la verdad. El peligro de una teoría y práctica de una técnica engañosa produjeron la consideración milenaria de la retórica como inocente poética de elementos compositivos de la elocución, es decir, como un conjunto de reglas para componer adecuadamente un discurso y ornamentarlo con habilidad. Sin embargo, y aunque en su circulación vulgar el término *retórica* produzca interpretaciones ligadas a cierta complejidad del discurso o con una modalidad ordenada y reconocible en su sentido y operaciones de control de las intervenciones en los intercambios comunicativos, se pueden describir bajo la cobertura de aquella denominación todas las prácticas enunciativas (incluidas las teatrales) en las que esté en juego la posibilidad de transformar al oyente o destinatario respecto de sus emociones, pensamientos y acciones desde la voluntad de control de parte del artífice del discurso.

En cuanto análisis sistemático del discurso humano que pretende disponer de preceptos útiles y eficaces para la composición de futuros discursos, la retórica resulta una de las disciplinas más antiguas del mundo occidental. En ese sentido, pocas prácticas contemporáneas están en condiciones de prescindir de una organización que deriva en la afectación ajena. Desde el parlamentarismo de las democracias occidentales, pasando por la industria del entretenimiento y de la publicidad, es viable el desmontaje de procedimientos de acuerdo con la óptica de la disciplina retórica, asentada durante siglos de teoría y de sentido común. La televisión, los medios de comunicación y las redes sociales se deben a un imperativo casi fundante que consiste en que tanto los enunciados verbales como las imágenes y las voces deben agradar o conmover, seducir o convencer, o, por lo menos, interesar, impactar. Las reglas del mercado exigen vender y hacerse elegir, encantar o simplemente

agradar a aquellos cuya atención nos importa. Desde esa perspectiva los intercambios sociales ingresan a la órbita de la comunicación y de allí a lo retóricamente escudriñable.

La apariencia, los modos del ser visto, el *parecer*, reactivaron la reflexión retórica en los presupuestos de nuestros contemporáneos: todo puede ser signo, sentido, voluntad de persuadir para conformar una convicción común cuya creencia básica es –casi como una regla de convivencia social– la preocupación de persuadir por persuadir y de agradar por agradar. Sin embargo, más allá de la vulgarización de la noción, la retórica atraviesa las ideologías y las relaciones humanas en tanto se preste la circunstancia de argumentar, es decir, de haber elegido el discurso en lugar de la fuerza para dirimir los conflictos, incluso si es para seducir o maniobrar para hacer actuar.⁷

La delimitación de la retórica oscila entre la asignación de una serie de procedimientos evidentes en el uso del discurso y el desentrañamiento de los artificios del mismo y el cruce entre la verdad y la verosimilitud. La antigua dicotomía vuelve a aparecer en el formato de la crítica radical que Platón ha formulado contra la retórica en tanto la considera como enemiga de la verdad concebida como discurso unívoco, de donde se excluye toda alternativa: para el filósofo griego existe la verdad de la que se ocupa la ciencia, y la opinión común, cambiante y contradictoria, que alimenta a la retórica: *episteme* y *doxa* conforman los polos de una distancia aún no resuelta, aunque el denominador común se constituye alrededor de la confianza, la creencia y la verosimilitud.

En ese sentido, cómo *hacer creer* para *hacer hacer* es también parte de una retórica de lo escénico. Teatro y retórica remiten a efectos concretos sobre la voluntad y emoción de los receptores ligados a intencionalidades de control discursivo: como el actor, el orador está obligado a provocar el interés y la espera, es decir, la constitución de un universo de expectación en los receptores. De ese modo, una retórica escénica configura un conjunto de hipótesis devenidas preceptos para organizar de qué manera constituir presencias escénicas capaces de influir en los demás. Estos preceptos incluyen tendencias, leyes y principios, tanto de orden cultural como biológico, inherentes al comportamiento de eventuales espectadores de un fenómeno estético.

Diagnósticos de la categoría “público”, narcisismo de la escena

Resulta frecuente que en la praxis teatral actores y directores se preocupen de modo excesivo por su trabajo en sí, sin otorgar demasiadas reflexiones a los eventuales e hipotéticos impactos de su trabajo en la recepción. Un desinterés por la experiencia ajena (que es, paradójicamente, la que les da existencia a aquellos agentes de la escena) conduce a expresiones que delegan toda responsabilidad en el público (*cada cual interpreta lo que ve de acuerdo con sus gustos e intereses, cada espectador experimenta algo distinto, nosotros hacemos y que el público decida qué mirar, qué escuchar, etc.*), como si el equipo teatral no tuviera ningún tipo de incumbencia en lo que les ocurre a los espectadores. A la manera de compartimentos estancos, muchos teatristas nos atribuimos la *maravilla* de nuestro trabajo y *dejamos* que pase lo que pase con los espectadores, incluso, que se aburran.

Así, la responsabilidad correría solo por parte del público, que *no está a la altura de las circunstancias* o aún *preparado para la calidad, la transformación o el nivel* de lo que se le ofrece espectacularmente. La extraña atribución que suele recorrer los grupos y elencos cuando la sensación de comunión con los espectadores no aparece surge inevitable: *el público está pintado*. Por lo menos, es lo primero que suele pensarse, dado que la especulación rara vez pasa por pensar que ha sido la actuación deficiente (o no conveniente) la que ha provocado la respuesta abúlica de los receptores. Claro, el presupuesto es que uno, desde el escenario *ha hecho todo muy bien* y no se explica cómo no se han conmovido esas personas, cómo no se han reído, cómo, en definitiva, no se han entretenido.

El diagnóstico, a nuestro juicio, ronda el excesivo protagonismo o egocentrismo del agente escénico, sumado a la asignación arbitraria y estricta de un rol predeterminado al espectador. Como si las variables no existiesen y las conspiraciones estuviesen a la vuelta de la esquina, acechantes para hacernos víctimas de un accionar malsano, los actores resultamos muchas veces *víctimas de críticos analfabetos y malintencionados, espectadores ignorantes o colegas envidiosos*. Es allí cuando las críticas favorables suelen ser consideradas *verdaderas* y las negativas, *falaces* y portadoras de otros significados ajenos a la *calidad intocable* de nuestra actuación.

⁷ Recordamos aquí aquellas teatralidades que violentan de manera directa el espacio de los espectadores con contactos físicos concretos, estímulos materiales (líquidos, materia orgánica, cuerpos en contacto, fuego, agua, humo, sonidos insoportables por sus decibeles, etc.) o la mostración de actos fisiológicos o situaciones escatológicas o totalmente inusuales en cuanto a quebrantar roles espectatoriales. Elegir el discurso, en vez de la intervención directa en cuerpos expectantes, se aviene a una perspectiva retórica.

Solo una firme convicción de que se es dueño de la verdad y de la habilidad traducida en talento actoral puede cimentar esa exención de la responsabilidad que le cabe al agente escénico en cuanto a su grado de intervención en el grupo de receptores. Es sobre esa presunción –ya instalada casi como un patético estereotipo de nuestro oficio– que se lleva a cabo por parte de los actores la desacreditación de las críticas adversas. Críticas, comentarios o análisis que resultan desestimadas porque contradicen nuestro ego o porque atentan contra nuestra buena voluntad. Nada de eso puede sostenerse con honestidad: solo la atribución de *deshonestidad* a la mirada crítica fundamenta la desatención de la experiencia espectral. Esta –hasta ahora– es la única capaz de legitimar la performance puesto que a esa instancia de recepción es a la que se dirige el discurso actoral. En estos términos, apoyarse en el lugar común del *ladran*, *Sancho* como motivo externo a la propia experiencia de convivio, deslinda responsabilidades y atribuye animadversión a la mirada externa. Claro, así es fácil, uno *hace todo bien* y los demás (espectador, espectadores) no quieren reconocer el *acierto* de nuestro trabajo escénico, ya sea por *envidia*, ya sea por un ánimo de rechazar lo ajeno o lo que pueda interpretar.

Al respecto, siempre decimos a nuestras compañeras y compañeros de performance y a nuestro alumnado que no debe ser desechada ninguna experiencia de los espectadores, dado que aquella es producto de un momento particular de confrontación en el espacio y en el tiempo, y los factores que intervienen en ese intercambio son múltiples. ¿Por qué no tener en cuenta lo que le sucede a los demás cuando ven y escuchan nuestra actuación? Podemos no estar de acuerdo con los criterios de observación –ineludibles, por otro lado–, pero eso que experimentaron los espectadores no ha sido construido totalmente por ellos: es el resultado de una reciprocidad, de un intercambio en el que las responsabilidades –sujetas a variables culturales, biológicas y coyunturales– son (nos guste o no) mutuas. En ese sentido, el público arriba al teatro con sus preconstrucciones culturales, sus gustos, sus saberes, etc. y no se desprende de ese bagaje cuando comienza la función. Hay una experiencia de expectación cuyo dominio –en términos retóricos o de seducción– nos atañe como actores y directores en tanto se deposita en nosotros la activación de respuestas. Si estas no resultan como esperábamos, la atribución del fenómeno a un solo polo de esa relación implica, al menos, una reducción maniquea: serían *ellos* los que no saben o no pueden o –en el peor de los casos– no quieren. Así, se construye la visión de enemigos, de observadores adversos que conspiran contra nuestro trabajo: “uno hace las cosas bien y otros no quieren reconocerlo” suele escucharse en camarines o reuniones posteriores a las funciones.

No existe –menos mal– una clave mágica o un dispositivo infalible para fascinar al espectador. Sí, en cambio, ciertas constantes de la actividad perceptiva que conviene tener en cuenta y a mano o, al menos, no desconocer. Algo les pasa a los espectadores mientras asisten a nuestra labor; algo que no depende exclusivamente de ellos, y si ese algo pertenece al universo de la experiencia tendríamos que pensar seriamente cuánto de nuestro quehacer en escena incide para ese acontecer espectral.⁸

La asignación arbitraria y estricta de un rol predeterminado al espectador (traducido en la libertad de hacer cualquier cosa y cargar al receptor con la responsabilidad de toda la experiencia) no hace más que acentuar un autismo voluntario, fomentar en el actor la aversión por la humildad, hacerle creer que la asimetría total de relaciones es el patrón de su conducta y que *todo vale* en pos de su *experimentación artística*, incluso, el hecho de no respetar a quienes se han tomado el trabajo y el tiempo de asistir a la función.

Relación entre tendencias perceptuales, hábitos de consumo espectral y procedimientos de la escena

No habría en la dimensión del acontecer espectral una dispersión total de acuerdo con las múltiples subjetividades, sino una elemental base de estímulo que causa en quienes miran y escuchan un cierto deleite independiente de la reflexión sobre el mismo. No hacemos referencia a los cánones respecto de la belleza, sino a la persistencia de un tipo de relación entre el artefacto teatral y su audiencia-videncia: como sea, un goce desinteresado es experimentado por el espectador desde el sustento de sus sentidos y no a partir del presupuesto absoluto de sus opiniones.

Por ello, dado el acto consciente del público de *ponerse a mirar*, el discurso escénico deberá construir una *belleza*, una admirabilidad, una urgencia de ser visto.

⁸ Una condición del mero “espectar” que, por medio de la operación escénica, se vuelve mirar “con deseo”, es decir, “expectación”.

Por ende, los cuerpos actorales y su entorno están obligados (*esse est percipi*) a provocar en los receptores una considerable cuota de caída de reflexividad, a absorber las distancias e inducir a un *vivir la escena*, al mismo tiempo que la actuación y su espacio dejen percibir también que se trata de una ficción: “un ver-viviendo al tiempo que un ver-mirando es lo que la representación escénica exige del espectador para alcanzar toda su efectividad” (Salabert, 1990, p. 86). Esta dualidad de estado en el espectador puede instaurarse mediante un hacer escénico que insinúe confusiones y promesas de esclarecimiento (aunque estas no lleguen a cumplirse en el transcurso del espectáculo):

La aparente condición de perdido (o confuso) por parte del actor, y su tardanza en recuperar un equilibrio que el espectador considera necesario, conduce a este mismo espectador a experimentar una sensación de extrañeza o de terror. Dicha sensación solo puede resolverse, de modo provisional, en la justeza o el equilibrio. Y se resolverá provisionalmente, porque de manera casi inmediata irá a caer de nuevo en su contrario: en un nuevo desequilibrio.... El personaje teatral... y su lucha interna ha de conducir por simpatía a una ruptura en la continuidad del pensamiento lógico del espectador. La discordia entre el personaje y su presencia (o la persona física que es el actor y el personaje) ha de tener la fuerza de una promesa. Pero una promesa cuyo cumplimiento, al ser siempre insatisfactorio o provisional, producirá un efecto seguro: mantener la atención, hacer que sigamos mirando. Y seguir mirando ¿no supone ya una espera? Es la espera de algún sentido que habrá de constituir la finalidad de lo que vemos como un conglomerado de signos. Desajuste, pues. Y, por ahí, discontinuidad, intermitencia. Intermitencia en la lógica de la percepción o en la del pensamiento es lo mismo, puesto que la lógica de la percepción nunca prescinde largo tiempo del pensar que se adelanta, le toma la delantera y dice qué hay que percibir... pensable. Por ello, y de modo general, todo lo que existe y constituye el objeto simple y superficial de la experiencia para la lógica del pensar podría ser visto en algún momento como una reducción estética de la realidad a un estado virtual de energía en estado puro. Es la caída del pensar en la percepción simple. Solo que esta reducción pasa entonces por la desaparición momentánea, breve –es el momento estético de ruptura–, de las correspondencias pensables entre las cosas. (Salabert, 1990, pp. 96-97)

Este efecto de desacople provoca una sensación de fisura en el conjunto razonable de las cosas, un desajuste por el que se filtra el interés perceptual, una desviación, una grieta en el tejido liso de la percepción cotidiana (Salabert, 1990, p. 98). En esas condiciones, el uso del cuerpo del actor en el espacio y el tiempo y sus relaciones provocan un espacio vacío de la recepción, un punto ciego en el que el sujeto espectador proyectará un llenado posible. En eso consiste la admirabilidad, en singularizar algo que está ausente y, por ende, impulsa la reposición en el receptor. Así, en un juego antagónico, una parte se muestra y otra se oculta al modo del erotismo visual (y auditivo) al exponer algo que se oculta ofreciéndose: “enseñar escondiendo está en la base de la espectacularidad” (Salabert, 1990, pp. 103). Un cuerpo se propone, llama la atención, sin embargo, lo visible es otra cosa que tal vez no está presente, que se mantiene escondida o al margen, demorada en su aparición inminente. Estamos haciendo referencia a un principio básico de la presencia escénica: conservar una parcela de secreto en la conducta ficcional a fin de eludir constantemente ese ajuste quizá lógico entre lo real y lo imaginario a lo que propende el espectador.

Así como se puede plantear *una caída del pensar*, que no supone total irracionalidad del espectador, sino suspensión de una actitud crítica permanente (al modo de la audición de la música), es posible inducir desde la escena una flexibilización del proceso objetivante de la actividad espectral mediante el estímulo de la pulsión escó-

pica y auditiva ajena puesto que en eso consiste el oficio actoral, en no cesar de construir, en el espacio/tiempo y con la presencia física, el imperativo ciceroniano del cuerpo escénico: véanme, óiganme, quíéranme.

Ahora bien, para que ello ocurra los criterios de puesta en escena y de actuación están conminados a tener en cuenta constantes de índole cultural, fisiológica y biológica que habrán de fundamentar los procesos de elección, combinación y edición del accionar de las entidades escénicas.⁹ Dada una situación de convivio –reunión pactada entre los polos de la escena y la platea– y en pleno proceso de *poíesis*, el accionar escénico debe diseñar y construir permanentemente expectación. Solo así la tríada de acontecimientos constituyentes de teatralidad¹⁰ configurarán *eso que sucede entre el espectador y el actor*.

En términos de producción homologamos *poíesis* a la palabra latina *fictio*. Este sustantivo latino, que significa ficción, procede del verbo *finco-fingere*, amasar, dedear, hacer con los dedos de la mano algo artificial, modelar, manipular (de allí la evolución al hecho concreto de fingir). Su sema fundamental remite a la creación de algo que, por supuesto, no resulta natural, sino que es construido a partir de otros materiales mediante el ejercicio humano voluntario de manipulación. Esta intervención (que teatralmente supone un uso particular del cuerpo y del espacio sujeto a factores de exposición convocante del público) se constituye desde la ostentación de *pregnancias* vinculadas con las *demoras*. En efecto, el retardo controlado de lo que va a suceder ocasiona promesas, es decir, las ineludibles expectativas de futuro que provocarán que el receptor siga mirando, oyendo, atendiendo. Es, entonces, cuando el actor (y toda la composición del espectáculo) se convierte en un *productor de esperas*.

Cabe allí definir el teatro como *un hecho que se demora*, habida cuenta de que es precisamente esa demora la que otorga entidad admirable a un acontecimiento que, de otra manera o a otra velocidad o ritmo, no cobraría relevancia. Es el tiempo utilizado en sus preliminares, su ejecución y sus consecuencias lo que cubre de *pregnancia* un acto para la percepción sostenida del otro, del espectador. Estamos en presencia de un *dar a ver*: sujetos que se dan a ver, objetos que se dan a ver, siempre vueltos a presentar no como lo que son, sino como lo que la singularidad de su exposición contextual les confiere, atravesados o tocados por algún grado de *anomalía* que los expulsa de su significación original y los reubica en una función distinta. Sin embargo, la clave para el sostenimiento de la atracción de esos cuerpos subjetivos u objetivos resulta la restricción de su completa mostración, o sea, que jamás se den a sí mismos totalmente para ser vistos: que haya algo que aún no se vea o no se perciba para que, inconscientemente, emerja la misión escrutadora del aparato perceptor del público y la visión (o los otros sentidos) *se alarguen* y salgan a la búsqueda de aquello que no se ve, pero se sospecha. Como en un diagrama erótico, habrá un espacio vacío o un punto ciego para que los inquisidores ojos (y oídos) salgan a llenar ese vacío al margen de lo presente (o en su detrás). Nos referimos a la tensión entre lo que se percibe y lo que podría llegar a percibirse. Al respecto podemos afirmar:

También el *cómo* de la visión excluye en el arte el *qué*. Sabemos, y lo repito, que es tarea de la producción artística atraer la mirada y volverla atenta; hecho esto, su parte estética le impedirá completar la exhibición. Resistirse es oponerle al conocimiento una incógnita mediante un sentido insuficiente, una significación incompleta. Solo hay un peligro: que la atención disminuya desesperanzada o desaparezca. Pero resistirse a la visión no es contrariarla, sino activar la mirada generando un interés que conocemos por ser *deseo* de sentido. Al igual que el erotismo, pues, el auténtico arte se muestra por su *pertinencia*, pero lo curioso al practicar la ocultación es su *impertinencia*, que nos conduce a redondear las cosas, a interpretarlas por nuestra cuenta. En esta necesidad de completar lo incompleto veía Tarkiewicz una condena del hombre a la creatividad. Efectivamente, sin tal necesidad no habría arte. (Salabert, 2013, p. 277)

⁹ Tener en cuenta que el universo de recepción y sus intereses y tendencias implica no desentenderse de los demás y reservar, por ende, una cuota de adecuación a ese campo. La retórica latina denominaba *decorum* a esa actitud y habilidad de adecuación que, por otra parte, surge con claridad en los espectáculos de improvisación actuales.

¹⁰ La teatralidad, de acuerdo con Dubatti (2003), conforma un evento producto de tres acontecimientos básicos: convivio, *poíesis* y expectación.

A esta elección de recurso denominado *retardo controlado* o *incumplimiento informativo* (Pericot, 1987) que suscita en el eventual público la curiosidad y el deseo de ver y oír,¹¹ se suma, de manera estructural, la combinatoria y la edición de esos materiales de acuerdo con un programa de intencionalidades sobre la percepción ajena. Aparece aquí la noción de *edición* o *montaje de las atracciones* que conforma un criterio pragmático del discurso, tanto teatral como cinematográfico, dado que basa su eficacia en la incidencia emocional sobre el receptor. Queremos decir que la problemática de la acción eficaz en el teatro, entendida esta como una manipulación perceptiva, sinestésica y cenestésica del espectador, ha sido probablemente el motor que desde la práctica concreta ha fundamentado los carriles estructurales de técnicas actorales y de criterios de puesta en escena¹². Se trata de llevar a un primer plano de las preocupaciones del discurso escénico el diseño de la reacción psicofísica del espectador. El sostenimiento de la teatralidad halla, así, la inevitabilidad de habilitar una maquinaria de manipulación:

El espectador es puesto en la condición de material fundamental del teatro; modelar al espectador según una tendencia (disposición de ánimo) deseada es la tarea de cualquier teatro utilitario (propaganda, publicidad, instrucción sanitaria). (Eisenstein, 1986, p. 220)

Este proceso de modelado, que supone desde el conocimiento retórico un saber del destinatario y su contexto, se apoya en elementos verbales y no verbales del espectáculo a los que Eisenstein denomina *atracciones*:

La atracción (desde el punto de vista del teatro) es cualquier momento agresivo del teatro, es decir, cualquiera de sus elementos que ejerza sobre el espectador un efecto sensorial o psicológico, verificado experimentalmente y calculado matemáticamente, de modo tal de producir determinados estremecimientos emotivos, los cuales, a su vez, todos juntos, determinan en quien percibe la condición para receptor el lado ideal y la conclusión ideológica a la que tiende el espectáculo. [La atracción] es un elemento autónomo y primario de la construcción del espectáculo: la unidad molecular, es decir, constitutiva de la eficiencia del teatro y del teatro en general. (1986, pp. 220-221)

En esto reside el poder seductor del actor, en preparar el terreno para los acontecimientos y no en el acontecimiento mismo. Un entrenamiento en esta cuestión exige, para cargar la expectativa, ejercitar la contención, la gradación, la resistencia a resolver o a hacer del todo algo, a sugerir más que a concretar, en suma, a tensionar más que a accionar (cargar el núcleo de la tensión y no tanto su desarrollo narrativo).

En términos de la Antropología Teatral, nos referimos al *cuerpo dilatado* y al principio del *montaje*: aislar y seleccionar pre-acciones, de modo tal que el director combine el material que ofrece el actor en un ensamble sistemático que direcciona el sentido del comportamiento hacia inminencias no previstas. Al respecto se refiere Barba:

En el montaje del director, las acciones, para devenir dramáticas, deben recibir una nueva «valencia» que sobrepasa el sentido y la intención que habían motivado su creación por parte de los actores... Lo que hace que esas acciones no se limiten a ser una simple ilustración, deriva de las relaciones que se crean en el contexto donde se las ubica... Dramatizar una acción significa introducir un salto de tensión que la obliga a tender hacia significaciones que ella no tenía originariamente. (1990, p. 196)

¹¹ Noción y ejercicio ya presentes en las prescripciones retóricas clásicas vinculado con las categorías de *cunctatio* o *contentio* (Pricco, 2015, 129-130).

¹² Se trata del nivel de dramaturgia orgánica o dinámica (Barba, 2010, p. 35).

Esto conduce, prácticamente, a una poética (y a una eventual didáctica) del desequilibrio, basada en el entrenamiento de la capacidad y habilidad de jugar actoralmente con el intento de resolución de conflictos de ficción, pero buscando, paradójicamente, el *fracaso*. Se trata de fracasar en los planes de solución ficcional de un problema, de manera tal que el equilibrio precario o el desequilibrio (injusticia, falta de amor, falta de lo necesario para vivir, o cualquier otro tópico de la situación de ficción), sea mantenido y tenga, por ende, en vilo al espectador.¹³

La creencia estética como factor determinante del rol “espectador”

En la historia de las especulaciones técnico-teóricas sobre la formación del actor en Occidente emerge como una constante una preocupación resumida en el logro de una sensación de correspondencia entre la expresión escénica de una idea y/o sentimiento y el estado mental o emocional del ejecutante, acompañada de la empatía (Sofía, 2015) a modo de un sentimiento común de acercamiento o rechazo emocional capaz de incidir en el destinatario. Como si no alcanzara con la imitación plena –que luego Diderot plantearía como problema en la *Paradoja acerca del comediante*– ya desde el *Ion* de Platón circula la concepción de un matrimonio entre el universo de la vivencia y el de la expresión actoral y una necesidad de provocar estados anímicos particulares en los oyentes-videntes a partir de la verosimilitud (es decir desde una coherencia).¹⁴ La hipótesis, desde varias culturas teatrales y estilos, propone el ensamble entre caracteres, pasiones y comportamiento –o su efecto– como disparador de la creencia y empatía de los espectadores: un artefacto que no muestra sus costuras.

En las últimas dos décadas, los recorridos teóricos europeos basados en esa complementariedad o coincidencia entre causa y mostración de una conducta ficcional (o su efecto) han tenido una concurrencia con las hipótesis de las neurociencias, tal como lo formula Sofia (2015) respecto del *espacio de acción compartida*, una experiencia expectatorial de contagio somático que va más allá del mero estar frente a un escenario y se sitúa en el territorio de una creencia (lúdica) constituyente de placer. Interviene en estas particulares maneras de vinculación escena/platea la empatía estética, un sentimiento común que tanto Vischer (1873) como Lipps (1924) definieron como *Einfühlung*. Si en esta vivencia se define gran parte de la comunión teatral y el goce del espectador, *teatrar* implica no olvidar tendencias perceptuales que resultan básicas para pensar en la actividad expectatorial-expectatorial y su incidencia en el diseño y ejecución de procedimientos escénicos. Estos podrán recorrer modas, prestarse a diferentes propuestas de búsqueda y rupturas con los cánones institucionalizados, pero de alguna u otra manera siguen formando parte de hábitos de expectación que –a modo de síntesis– se ligan con constantes interculturales y diacrónicas: el ocultamiento (estético) del procedimiento, la creencia lúdica (contrato estético del convivio) que depende del juego de no mostrar y de no advertir la técnica del artefacto, efecto de espontaneidad (vida o *bios* de la antropología teatral), la acción/reacción de las entidades escénicas, el equilibrio inestable, la retención dinámica de la acción, la edición atrayente (*varietas* o no monotonía), las leyes de la *gestalt* (semejanza, figura/fondo, proximidad, cierre, continuidad, etc.) y otras ancladas en el proceder erótico de las entidades estéticas.

Una de las más lúcidas hipótesis de la tradición stanislavskiana, la denominada *organicidad*, pasó a ser para muchos la clave del realismo teatral y se pretendió levantarla y vapulearla como emblema de la actuación psicologista o mecanismo exclusivo del así llamado *teatro de la representación*. Con una cortedad de visión que llama poderosamente la atención, muchos no pudieron ver –preferimos pensar que no se quiso– que el hecho de haberle puesto un nombre con visos de categoría a esa unión entre lo interno y lo externo, entre el mandato y la ejecución de gestos, acciones y enunciados, entre un posible pensamiento y una consecuente acción, implicó un giro copernicano en la mirada del problema independientemente de los estilos teatrales con los que se la asoció mecánicamente.¹⁵

¹³ Habría que agregar aquí los otros dos principios fundamentales de la Antropología Teatral: la ley de las oposiciones y la ley de la incoherencia coherente, denominadas así, pero tratadas por Barba como buenos consejos presentes en tradiciones teatrales lejanas entre ellas (Barba y Savarese, 1990: 234-246).

¹⁴ Así aparece esta demanda en Horacio, *Ars poética*, 102-103, en la que se aconseja (en un formato de índole didáctica y técnica) al actor: *si uis me flere, dolendum est/ primum ipsi tibi: tum tua me infortunia laedent*: Si querés que lllore, tenés que sufrir vos en primer lugar: solo después tus infortunios me van a lastimar (La traducción del latín pertenece al autor de este trabajo).

¹⁵ Cf. Pricco, 2015: 123-127 (“Modos de construir la creencia”).

En efecto, por más que en la historia no solo europea, sino también asiática de la técnica del actor, rondara como una letanía la noción de unicidad de las entidades duales como finalidad del ideal técnico, fue Stanislavski quien puso fehacientemente en circulación con nombre propio *-perezhivanie-*, apto para la búsqueda de consensos, un término cuya interpretación se ligó, positivismo mediante, a las estéticas naturalistas y realistas y a una sola fracción ideológica respecto del teatro. En cambio, el planteo del maestro ruso –que fue el mismo de Meyerhold, Vajtángov, M. Chéjov, Brook, Grotowski, Barba y tantos otros– trascendía ampliamente su coyuntura e impactaba en la problemática nuclear de todo artefacto teatral: la construcción de creencia, la constitución de puentes empáticos indispensables. Nos referimos a que –independientemente de la posición ideológica y/o estética y también ética– todo cuerpo sometido a mirada y audiencia pública está conminado a construir y mantener esa alteridad que le otorga existencia, entidad ontológica.

Perspectiva retórica acerca del espectador

Lo que nos permite una perspectiva retórica es dejar de operar con categorías positivistas dependientes de la noción de verdad y su oposición a la mentira asociadas con las esencias y autenticidades de los discursos dogmáticos.

Estas categorías hacen referencia a una concepción platónica –además de maniquea o binaria– de *transparencia* del mundo: como si las cosas existieran y no hubiese un conjunto de percepciones capaces de configurar el valor de creencia en lo que se percibe (sumado a la fenomenología). Si la retórica –como un acopio de principios y técnicas que atraviesan y sostienen las prácticas discursivas– descubre la opacidad¹⁶ de todo lenguaje al advertir la configuración de los tropos, toda discusión acerca de la verdad y la mentira en el arte adquiere ribetes absurdos y vanos.

Aquello que muchos pretenden ver como verdad en la tradición stanislavskiana no depende de su vínculo-reflejo del mundo cotidiano del espectador, sino de su propio sistema de creencias que construyen un artefacto que provoca (dispara) la fe: para parecerse a entidades de lo real, una actuación y/o puesta en escena realista debe, necesariamente, alejarse de esos modelos y configurarse con un alto grado de desvío y artificialidad expresa e implícita.

La verosimilitud –destino y condición de todo producto retórico– es una correspondencia entre elementos que pueden construirse como una coherencia, pero no inevitablemente como una mimesis, es decir, una reproducción, una analogía plena, una representación o un reflejo.

Ahora bien, la verosimilitud teatral exige del espectador un juego permanentemente doble: saber que está en presencia de una performance (protocolo, partitura, programa, etc.) y, a la vez, otorgarle crédito lúdico a lo que se ve y oye. No se trata de una credibilidad de la vida, que posee una sola entidad, sino de una confianza y creencia que siempre mantiene presente su doble condición. Una gran porción del placer expectatorial consiste en dar crédito y no en creer realmente lo que sucede en un espacio escénico. Sin embargo, la experiencia estética y la creencia básica de quienes cumplen el rol de espectadores se origina en la sensación de que la dualidad integrada por la realidad y la ficción se fusionan lúdicamente: jugar a creer como en un contrato.

Aún en los casos de teatralidades actuales, en las que el estatuto de ficción parece romperse (performances, especies de la liminalidad, teatro invisible, biodrama y derivados), el proceso de denegación al que se refiere Ubersfeld (1987) no cesa. Lo que ocurre es que las oscilaciones entre los efectos son más frecuentes o de mayor rendimiento y se abre la ilusión de confusión entre realidad y ficción. De una u otra forma, alguien da a ver y otros dan a esperar, por lo que el espacio de espontaneidad y de azaroso discurrir de la vida se restringe.

En definitiva, sostenemos que durante mucho tiempo se ha privilegiado solo un polo de la relación teatral, la escena. Creemos que es lícito y necesario retomar obviedades y preguntarnos qué sucede (psicofísicamente) cuando seres humanos se exponen frente a otros siguiendo partituras predeterminadas de comportamiento ostentado. Se propone pensar en el otro, no solo como sujeto que debe pensar y conocer, sino también –sobre todo– como sujeto de goce, de experiencia estética, de participación mutua y comunitaria que rodee y también exceda el mero mensaje dado como un lenguaje y su comprensión intelectual.

¹⁶ De acuerdo con Maingueneau (1980), la transparencia supondría el borramiento de toda intervención humana sobre el discurso, o sea una claridad inocente, libre de ambigüedades, en la relación enunciatario/enunciado. Opacidad refiere, en cambio, a un entramado de posibles significaciones que no se definen biunívocamente y que requieren de toda una operatoria de interpretación.

Entenderlo de otro modo relega el teatro al sitio de un mensajero, un vehículo subsidiario destinado a llenar tabulas rasas: un verdadero *delivery* de otra cosa. El espectador –que también se construye y resulta, asimismo, el producto inestable de una formación– aporta lo suyo para una epifanía compartida.

La perspectiva retórica –con su componente básico de seducción– pretende atender el problema de volver necesaria una presencia somática frente a otras. Y en esa tarea aporta los conocimientos teórico-prácticos y la experiencia capaz de optimizar el fenómeno teatral, teniendo en cuenta que las entidades y sujetos escénicos no deben proveer la totalidad del intercambio, sino una parte que active y dialogue con la otra: lo incompleto escénico apela, entonces, a lo incompleto expectatorial. En esa apelación, en esa batería de estímulos constantes, se ubica el conjunto de saberes que denominamos retórica escénica, cuyos insumos y conjeturas están en condiciones de proponer hipótesis acerca del fenómeno de la expectación.

Más allá de las disquisiciones de Rancière (2010), sostenemos que el placer del espectador consiste en ingresar en la misma frecuencia psicofísica que las entidades escénicas (sin discutir estados de minoridad). Como en la danza entre dos personas, los cuerpos se dejan llevar por la configuración de un hacer juntos, por el arrastre hacia una zona de experiencia en la que la subjetividad plena se diluye amablemente en una instancia de comunión no necesariamente vinculada a un trance o éxtasis: con plena consciencia de la realidad, el espectador juega y habilita su propia creencia en lo que ve y escucha para formar parte de un fenómeno semejante al baile que, sin embargo, prescinde de un contacto físico directo o de una extrema cercanía. Hacer juntos es parte del deleite expectatorial, ya que, después de todo: ¿Quién nos quita lo esperado?

Referencias

- Aristóteles (1971). *Retórica*. Instituto de Estudios Políticos.
- Austin, J. L. (1962). *How to do Things with Words*. Clarendon Press.
- Barba, E. (2010). *Quemar la casa. Orígenes de un director*. Catálogos.
- Barba, E. y N. Savarese (1990). *El arte secreto del actor*. Escenología-UNAM.
- Cicero, M. T. (1966). *Brutus*. Ed. Douglas, A. E. Clarendon Press.
- Cicero, M. T. (1996). *De oratore*. Translated by Sutton, E. & Rackham, H. Harvard UP. Loeb Classical Library.
- Cicero, M. T. (1989). *Orator*. *Recognovit brevique adnotatione critica instruxit* Wilkins, A. S. Oxford University Press.
- De Marinis, M. (2005). *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Galerna.
- Diderot, D. (2006). *Paradoja del comediante*. Losada.
- Dubatti, J. (2014). *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Atuel.
- Dubatti, J. (2003). *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado*. Atuel.
- Eisenstein, S. (1986). Il montaggio delle attrazioni en P. Montani (Ed.), *Il montaggio*. Marsilio, pp. 219-225.
- Falletti, C. (et al.) (2010). *Diálogos entre Teatro y Neurociencias*. Artezblai.
- Gómez, C. (2013). La suspensión de la incredulidad –entre ficción y pragmática–. *Conceptual. Estudios de Psicoanálisis*, 14. <https://aplp.org.ar/conceptual/conceptual-n-14-estudios-de-psicoanalisis/>
- Grotowski, J. (1986). *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI.
- Helbo, A. (1989). *Teoría del espectáculo. El paradigma espectacular*. Galerna-Lemcke Verlag.
- Horacio (2012). *Arte poética*. Introducción, traducción, notas y comentario de Juan Antonio González Iglesias. Cátedra.
- Jauss, H.R. (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Gallimard.

- Lipps, T. (1924). *Aesthetik*, [1903-1906]. *Los Fundamentos de la estética*. T. I y II. Trad. esp. de Ovejero Maury. Daniel Jorro. Teubner.
- Maingueneau, D. (1980). *Introducción a los métodos de análisis del discurso: problemas y perspectiva*. Hachette.
- Pericot, J. (1987). *Servirse de la imagen*. Ariel.
- Pricco, A. (2015). *Sostener la inquietud. Teoría y práctica de la actuación teatral según una retórica escénica*. Biblos/ UNR Editora.
- Quintiliano, M. F. (1942). *Instituciones Oratorias*. Hernando.
- Q. Horatius Flaccus (1934). *Carmina*. B.G. Teubner.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Manantial.
- Salabert, P. (2013). *Teoría de la creación en el arte*. Akal.
- Salabert, P. (1995). El amor pasional. Una intención y veinte razones, en L. Area, G. Ortiz (Comp.), *Pasiones en el siglo XX*. Homo Sapiens, pp. 11-51.
- Salabert, P. (1990). La mirada en el vacío. Ensayos de estética y semiótica, *Poetica et Analytica* N° 9. Aarhus Universitet: Almen Semiotik, pp. 85-106.
- Sofía, G. (2015). *Las acrobacias del espectador. Neurociencias y teatro, y viceversa*. Paso de gato-Artezblai.
- Stanislavski, C. (1979). *Obras completas. El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Quetzal.
- Tatarkiewicz, W. (1976). *Historia de seis ideas*. Tecnos.
- Ubersfeld, A. (1987). *Semiótica teatral*. Cátedra.
- Valenzuela, J. L. (2016). *Entrando impunemente en obras ajenas*. INT.
- Vischer, F. (1873). *Über das optische Formgefühl, ein Beitrag zur Ästhetik*. Galler.