

como sinónimo de «historia amorosa», pero no en un contexto literario. Mucho más apropiado sería un sencillo «Historia de amor en cinco actos», o incluso, si se quiere darle un aspecto clásico, «Idilio en cinco actos».

A pesar de estos y algunos otros borrones, estamos ante una excelente noticia para todos los amantes del teatro: la posibilidad de leer en una edición rigurosa – como suelen ser las de la editorial Cátedra – una de las obras maestras del teatro contemporáneo.

FERNANDO DOMÉNECH RICO

*Real Escuela Superior de Arte Dramático / ITEM (UCM)*

**Gabriele SOFIA, *Las acrobacias del espectador. Neurociencias y teatro, y viceversa*, trad. de Juana Lor, México D. F., Paso de Gato y Artezblai, 2015.**

CUANDO HACE ALGO MÁS de tres años me compré *Le acrobazie dello spettatore*, reconozco que no sabía italiano, pero veía improbable que este trabajo fuese a traducirse en un tiempo más corto que largo, así que con voluntad y *Google Translate* me hice mi propia versión. Afortunadamente, Artezblai (cómo no) y Paso de Gato por fin editan en castellano este texto de Gabriele Sofia traducido por Juana Lor con el título *Las acrobacias del espectador. Neurociencias y teatro, y viceversa*, un texto necesario para entender los mecanismos relacionales entre el actor y el espectador, binomio perteneciente a un campo de investigación poco explorado y aún menos bajo la lupa de las neurociencias.

Prologado por Eugenio Barba y Clelia Falleti, Gabriele Sofia acerca al lector el arte secreto del espectador, su *poiesis*, que con los paradigmas de las ciencias cognitivas, como indica Falleti en su prólogo, «pueden representar la conquista de una mirada diferente que servirá para iluminar la indagación en la relación actor-espectador». Y es que, en este discurso sistemático y amplio de Sofia, se tratan estas dinámicas cognitivas y técnicas neuromotoras que el espectador utiliza cuando participa del circuito de comunicación bidireccional con la escena. Indica el autor que

«el objetivo de este estudio es desarrollar una sensibilidad de investigación distinta que, en diálogo con las distintas disciplinas, pueda desvelar [...] aquellas cabriolas, saltos y peripecias motoras y de sentido de las que mana el placer que el espectador siente a la hora de *co-constituir* el espectáculo teatral: las acrobacias del espectador» (34).

Estructurado en doble prólogo, cuatro capítulos, conclusiones y epílogo de Borja Ruíz de Kabia Teatro, el trabajo comienza con un estudio semibiológico del espectador definiendo los *niveles de organización* de los sistemas vivos y por tanto los suyos. Indica Sofia, «Tanto el actor como el espectador son de hecho, *en sí*, sistemas emergentes nacidos de la interacción 'horizontal' recíproca, como de la interacción 'vertical' de los niveles de organización que los componen». Por tanto, desde el comienzo del texto se marca la propuesta de su autor de referirse a un teatro-interacción más que a una representación. Para ello es necesario conocer el sistema nervioso central (SNC) que abrocha el nivel neurobiológico del espectador a conceptos prestados de la psicofisiología, la fenomenología y especialmente las ciencias cognitivas. Dentro de ellas, desarrolla la neurofenomenología y en particular su *tercera vía* denominada *enacción*, única propuesta, enunciada por el chileno Francisco Varela, que no ignora la experiencia humana en la cognición y que el autor presenta bajo el concepto de teatrología encarnada.

Continúa su razonamiento con una presentación de los procesos de la acción del actor y cómo estos afectan al espectador hasta el punto de llegar a accionar con él inhibiendo su parte motora. En su lectura pueden leerse argumentos que sustentan un teatro relacional, como que la atención y experiencia del espectador modifican la acción del actor, que, por otro lado, tiene un doble objetivo hacia la acción escénica y hacia el propio espectador, concepto que define como *acción dilatada*. La acción ha sido siempre un elemento recurrente en todas las escuelas de interpretación y este trabajo aporta reflexiones necesarias sobre esta frente a la definición de movimiento y acto motor y cómo la considera un proceso emergente estratificado en niveles y no un resultado. Introduce igualmente el concepto de *esquema corporal* en relación

con las acciones y las define como anticipadas por un cerebro en constante construcción de hipótesis dependientes del mundo circundante que rodea al sujeto. Ese carácter proyectivo es el que abre las puertas a la noción de *mecanismos anticipatorios* de la acción e integrantes de ella. A nivel neurobiológico, la acción existe incluso antes de que tenga lugar la ejecución muscular compleja de la acción, que puede llegar a inhibirse por completo según las exigencias. «Por tanto, una acción inhibida es una acción que, sin declinarse en el espacio distal y el tiempo, cambia el equilibrio biológico de todo nuestro organismo: nos modifica» (72).

Una vez que define la biología del espectador, la característica de la acción y cómo esta le afecta al espectador, aborda el proceso relacional entre *seres humanos* con un discurso en el que se presenta el ya conocido modelo de neuronas espejo (aquellas que reaccionan a la acción propia o la visión de la ajena), donde subyace una idea concreta: este es un mecanismo que rebate el modelo fisiológico clásico en el que la acción y la percepción se consideran mecanismos separados. Concluirá el lector de esta parte del trabajo que la percepción está condicionada por la interacción que permite comprender los actos ajenos mediante configuraciones neuronales entre el que hace y el que ve hacer, y además existe a partir de la intención de la acción, no siendo necesario que se desarrolle completamente pero sí que siempre tenga un objetivo. «El actor que haya conseguido conquistar un *esquema corporal artificial* se encuentra en situación de juego continuo con el espectador» (114).

Termina este libro con un discurso que presenta la *atención conjunta*. Afirma que «la atención conjunta es el substrato cognitivo de la experiencia de 'co-constitución de mundo' o bien, aquella dinámica según la cual yo percibo al otro gracias al hecho de que no interaccionamos *en* el mismo mundo sin *con* el mismo mundo» (141); y, por último, estudia la experiencia performativa del espectador y la realidad del largo camino que deben recorrer las mediciones empíricas de esta para aportar datos sólidos.

Es este un magnífico trabajo altamente recomendable para todos los profesionales de la creación escénica. La endogamia que nos caracteriza se ve sacudida en este texto por un sinfín

de citas y aportaciones de pensadores de áreas tangenciales a las que frecuenta sin que falten las clásicas, abriendo paulatinamente el campo de visión del lector y permitiendo hacerse una composición de un teatro como comunicación, idea que prende por la contundencia de su línea discursiva: el espectador y su actividad no se pueden estudiar como una decodificación de lo presenciado, sino como una comunicación dinámica en la que entran en juego percepciones, experiencias, memoria, condicionamiento cultural... hasta el punto de que deberíamos hablar de experiencia y no de percepción teatral. Es evidente que el espectador experimenta, construye, decodifica y disfruta y este libro nos ayuda a comprender esta realidad. La experiencia performativa del espectador corresponde a la de un proceso relacional, encarnado, anticipatorio y co-constituyente y para entenderlo bien, no conviene perderse esta publicación.

MIGUEL RIBAGORDA