

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA II  
(LITERATURA ESPAÑOLA)**



**TESIS DOCTORAL**

**Teatro relacional: una estética participativa de dimensión política**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Juan Pedro Enrile Arrate**

DIRECTOR

**Javier Huerta Calvo**

Madrid, 2016



**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE FILOLOGÍA**  
**DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA**

**TEATRO RELACIONAL: UNA  
ESTÉTICA PARTICIPATIVA DE  
DIMENSIÓN POLÍTICA**

Tesis doctoral de:  
**JUAN PEDRO ENRILE ARRATE**

Bajo la dirección de:  
**JAVIER HUERTA CALVO**

2015

## ÍNDICE

[Relational theatre: a participative aesthetic of political dimensions.](#) (pp. 3-7)

[Introducción.](#) (pp. 8-26)

[Primera parte: antecedentes.](#) (pp. 27-114)

1. Teatro participativo y el colectivo revolucionario ruso. (pp. 28-40)
2. Las fiestas de la Bauhaus. (pp. 41-50)
3. Situacionismo y el teatro de creación colectiva. (pp. 51-75)
4. Living Theatre y la práctica artística revolucionaria. (pp.76-86)
5. Teatro del oprimido y Augusto Boal. (pp. 87-99)
- 6.- Black Mountain Collage y el nacimiento del *happening*. (pp. 100-114)

[Segunda parte: teoría.](#) (pp. 115-202)

1. Lo relacional en el pensamiento contemporáneo. (pp. 116-123)
2. Dispositivo relacional. (pp. 124-140)
  - 2.1.- De la representación burguesa a la realización escénica participativa. (pp. 141-148)
  - 2.2.- Acontecimiento escénico. (pp. 149-157)
3. Teatro político (pp. 158-170)
4. Teatro documento posmoderno. (pp. 171-176)
5. De la creación individual a la creación colaborativa. (pp. 177-183)
6. Tiempo. (pp. 184-195)
7. Espacio. (pp. 196-199)
8. El espectador-actor. (pp. 200-202)

[Tercera parte: realizaciones escénicas relacionales.](#) (pp. 203-250)

1. Rimini Protokoll: *Call Cutta*, 2005, *Cargo Sofia-X*, 2006, *Situation Romos*, 2014. (pp. 204-212)
2. Roger Bernat; *Dominio público*, 2008, *Pendiente de voto*, 2012, *Desplazamiento del Palacio de la Moneda*, 2014. (pp. 213-220)
3. David Overend: *En los Arcos*, 2009. (pp. 221-225)

4. Colectivo Flashmoon: *Flashmoon Project*, 2014. (pp. 226-232)
5. Colectivo Teatro Relacional: *La merienda engorda*, 2012. (pp. 233-236)
6. Miguel Ángel Rodríguez: *Algo está pasando y no sé qué es*, 2013. (pp. 237-245)
7. Konkret, *Noticias sobre la mujer*, 2012. (pp. 246-248)
8. Ligna, *The New man*, 2008. (p. 249)
9. Álex Rigola: *Migranland*, 2013. (p. 250)

Conclusiones. (pp. 251-253)

#### Apéndice 1

*Dominio Público* de Roger Bernat. (pp. 254-266)

#### Apéndice 2

El teatro de los sentidos. (pp. 267)

Bibliografía. (pp. 268-279)

Índice de ilustraciones. (pp. 280-281)

RELATIONAL THEATRE: A  
PARTICIPATIVE AESTHETIC  
OF POLITICAL DIMENSIONS

The aim of this thesis is to move the relational aesthetic from Nicolas Bourriaud (1998), in the context of visual arts, to theatre and to draw up a relational theatre theory, henceforth RT. Showing by the description of some examples of RT that no theoretical construction away from the contemporary theatre practice is meant but a life scene form is also expected.

For the relational aesthetic the “real thing” is relational and questions what is considered to be “real”, that is to say, the way the relationships among people are established. These relationships are a disciplinary way to control, among some other things, the way the bodies are distributed on the stage.

The relational aesthetic is contra posed to the hegemonic scenic device in which meanings are constructed while others look, in order to build communities, ways of being. The piece of art is no longer a monumental object which is exposed from the big cultural containers to be inserted in the concrete world.

It is no meant to look for senses, to offer meanings, but to get rid of subjectivities which are imposed by the control system, in which take part the conventional cultural spaces, in order to build the event of finding in another world, of being circulating, of creating different relationships to the ones the control systems in which we live has established. The above mentioned aesthetic, moved to the scenic context is a revisionism of theatre since the conventional theatre is questioned in order to suggest other ways of interacting in the scenic reality, in other words, other “theatralities”.

This new participative scenic devise would be useless and reduced to a mere stylistic thing if realities which don't go further than personal, psychological or sensorial consequences were presented. Under the participation mask nothing is questioned, warm communities are created in which a group of people with the same interests come together to perform their opinions or sensorial journeys towards ancestral memories or experiences as park themes, or even the audience is used to build the piece, reproducing domination models, etc.

What we propose, on the contrary, is the hypothesis of the relational aesthetic moved to the theatre as a scenic participative way, with a political dimension. That is to say, formal relationships are questioned in order to propose a social interstice in the scenic format, in which not only the conventional scenic devise is questioned, and therefore the hegemonic relation between actors and audience, but also some other kind of relation historically placed and which has a social, political or economical value which explains a concrete reality, producing a relation document. We hereby claim the RT to be a postmodern documental theatre.

On the other hand we also lay out as an hypothesis the in preliminary times, such as the one we are now living, in which great social changes are happening, the great truths the system brought together are discussed, and opens to its plurality, the participative theatre blossoms. Later, when the system, whatever it is, is consolidated and normalization, stabilization and homogeneity appear, the participative thing disappears. In the history of theatre we can find some examples in which the audience has been active part of the scenic realization. This is why the RT cannot be considered as something new but as a way back to the participative audience. During the XX century, this kind of theatre had two great epochs: the 20s and 30s, such as the interdisciplinary soirees of FilippoTommaso Marinetti's futuristic group, the "guided tours" of the surrealists, the artistic forums of the music-hall such as the dadaist Hugo Ball's Cabaret Voltaire and its internationalisation in Berlin, Paris and New York, in the Bauhaus German parties, the Jacob Levi Moreno's Spontaneous theatre, the agit-prop, the Russian massive performing, the Thingspiele movement of the nationalists, the sionists Amerincan performings, Max Reinhardt and its "five thousand theatre", etc.

The second wave of participative theatre of the XX century took part in the 60s and 70s: the Living theatre, the guerrilla theatre, the ephemeral Mexican panics, the Performance Group, the Théâtre du soleil, the Theatre Workshop, the San Francisco Mime Troup, The Open Theatre, the *happening* the *fluxus*, the accionism, the situationists, the Brazilian participative practices, the Theatre of the oppressed and Augusto Boal, the para theatrical experiences of Jerzy Grotowsky, the Argentinian communitary theatre, the Peruvian and Colombian collective dramaturgies, etc.

This concern for the participative thing comes out in times that can be defined such as "preliminary", that is to say, a threshold situation in which great narrations bringing the system together are questioned. In the context of social changes, in which the citizens are implied, is when the interest for the participative thing comes back.

There are plenty of facts describing nowadays society in which RT is a new way of participative theatre.

This thesis has been structured in three parts: the first part some participative ways are highlighted because there are considered to be paradigmatic of the two great preliminary epochs of the 20<sup>th</sup> century and because in any of them elements to be considered to be precedents of the RT are found: the participative theatre of the Russian revolutionary group, the Bauhaus parties, the situation and the collective creation theatre, the Living Theatre, the Theatre of the oppressed and, to end with, the Black Mountain College.

The second part is the manner of a RT theory in which the *Relational Aesthetic* from Nicolas Bourriaud is moved to theatre. Due to the lack of specific studies about this scenic way, an interdisciplinary methodology has been applied in order to build this theory together with Bourriaud foundational book. Primary sources from philosophical, aesthetical, political and theatrical texts have been used and related with the scenic realizations which are defined as relational and described in the third part. This second part is classified as follows:

- The relational thing in the contemporary thinking
- The relational device
- Political theatre
- The postmodern documental theatre
- Space and time in relational theatre
- The collaborative creation
- The spectator-actor.

The third part some examples of RT are shown. Those pieces show the existence of a number of relational aesthetic performances which are big enough to be able to speak about a new theatrical flow. In the first place there is the German group Rimini Protokoll, with three performances relational: Call Cutta (2005) Cargo Sofía-Frankfurt (2006) y Situation Rooms (2013).

Secondly some performances from Roger Bernat are described: Peding of vote (2012), Public Domain (2008) and Shifting of the Palacio de la Moneda (2014).

On third place, In the Arcs (2009) from David Overend is studied. On fourth place, Flashmoon project (2014) from the group Flashmoon. On fifth place Afternoon snacks put you on weigh (2012) form Relational Theatre collective. On sixth place Something is happening and I don't know what it is (2013) is described.

In the seventh place I talk about one of the plays of Konkret collective: News about the woman (2012).

On the eight place Ligna, a German company that makes performances such as The New Man (2008) is highlighted. Finally, a scenic relational performance from Alex Rigola, Migraland (2013) is described.

# INTRODUCCIÓN

El objetivo de esta tesis es trasladar la estética relacional que Nicolas Bourriaud [1998] aporta a la teoría del arte, en el contexto de las artes plásticas, al teatro, y formular una teoría del teatro relacional, en lo sucesivo TR. Además pretendemos demostrar con la descripción de varios ejemplos de TR que no estamos realizando una construcción teórica alejada de la práctica teatral contemporánea, sino que estamos teorizando sobre una forma escénica viva. Para la estética relacional lo “real” es relacional y cuestiona la formulación de lo que considera “real”, es decir, la manera en que están instituidas las relaciones entre los ciudadanos que son un mecanismo disciplinario para controlar, entre otras cosas, la manera en que se disponen los cuerpos en el espacio. La estética relacional se opone al dispositivo escénico hegemónico en el que unos construyen significados mientras otros observan, para construir comunidades, modos de existencia. La obra artística deja de ser un objeto monumental exhibido desde los grandes contenedores culturales para insertarse en el tejido del mundo concreto. No pretende por lo tanto buscar sentidos, ofrecer significaciones, sino liberarse de las subjetividades impuestas por el sistema de control, en el que participan los espacios culturales convencionales, para construir el acontecimiento de encontrarse en el mundo, de estar en circulación, de crear relaciones distintas a las instituidas por el sistema de control en el que vivimos. Esta estética trasladada al contexto escénico supone un revisionismo del teatro ya que cuestiona el dispositivo teatral convencional para proponer otras maneras de interacción en la realización escénica, otras teatralidades. Este nuevo dispositivo escénico participativo sería del todo ineficaz y se quedaría reducido a una cuestión estilística, si presenta realidades que no van más allá de implicaciones personales, psicológicas o sensoriales, hay muchas formas escénicas participativas que no son relacionales, ya que bajo la máscara de participación no cuestionan nada, más bien crean comunidades cálidas, en donde un grupo de individuos con los mismos intereses se reúnen para escenificar sus opiniones, Bishop [2004], o viajes sensoriales hacia los recuerdos ancestrales, o experiencias a modo de parques temáticos sobre algún tema, o utilizan a los espectadores en la construcción de la obra artística, Wrigh [2004] reproduciendo modelos de dominación, Foster [2003], etc. Al

contrario, nosotros planteamos como hipótesis que la estética relacional trasladada al teatro supone una forma escénica participativa que tiene una dimensión política, es decir, cuestiona las relaciones instituidas, para proponer un intersticio social en formato escénico, en donde además de cuestionar el dispositivo escénico convencional y por lo tanto la relación entre actores y espectadores hegemónica, también cuestiona en cada realización escénica algún determinado tipo de relación situada históricamente, y que tiene un valor social, político o económico, que explica una realidad concreta, produciendo así un documento de relación, y por lo tanto sostenemos que el TR es una forma de teatro documento posmoderno.

Por otro lado, también planteamos como hipótesis que en épocas liminares, como la que estamos viviendo en la actualidad, en las que se producen grandes transformaciones sociales ya que se cuestionan las grandes verdades que cohesionaban el sistema y la sociedad de abre a su pluralidad, florece el teatro participativo. Posteriormente cuando el sistema, sea el que sea, se consolida y aparece la normalización, estabilización y homogeneidad social, lo participativo desaparece. En la historiografía teatral podemos encontrar diversidad de ejemplos en los que se ha tratado al espectador como parte activa en la creación de la realización escénica, por lo que el teatro relacional no debe comprenderse como una nueva idea sino que más bien debería entenderse como una vuelta al público participativo. Este florecimiento del público participativo ha tenido en el siglo XX dos grandes épocas: la primera, los años veinte y treinta, con las veladas interdisciplinarias del grupo futurista de Filippo Tommaso Marinetti, los “tours guiados” de los surrealistas, la articulación de foros de ocio artístico herederos del *music-hall* como el dadaísta Cabaret Voltaire de Hugo Ball y su internacionalización a Berlín, París y Nueva York, las fiestas de la Bauhaus alemana, como la fiesta del metal que tuvo lugar el 9 de febrero de 1929 o la fiesta del Carnaval de 1930, en la que varios estudiantes entonaron la Internacional y dieron vivas al comunismo alemán, el Teatro Espontáneo de Jacob Levi Moreno, el agit-prop, los espectáculos de masas rusos, el movimiento Thingspiele de los nacionalsocialistas, los espectáculos sionistas americanos, Max Reinhardt y su “teatro de los cinco mil”, etc. La segunda gran explosión del teatro participativo en el siglo XX se produce en los sesenta y setenta: con el Living Theatre, los teatros de guerrilla, los efímeros pánicos mexicanos, el Performance Group, el Théâtre du soleil, el Theatre Workshop, la San Francisco Mime Troup, el Open Theatre, el *happening*, el *fluxus*, el accionismo, los situacionistas, las prácticas participativas brasileñas, el Teatro del oprimido y Augusto

Boal, las experiencias parateatrales de Jerzy Grotowski, el teatro comunitario argentino, las dramaturgias colectivas colombianas y peruanas, etc.

Esta inquietud por lo participativo aparece en determinadas épocas que podemos definir como liminares, es decir, una situación umbral en la que se cuestionan las grandes narraciones que cohesionan el sistema. Es en estos contextos de transformación social, en los que la ciudadanía se encuentra implicada, cuando renace el interés por lo participativo. Recordemos un fragmento de *Insultos al público* de Peter Handke:

Ustedes no asisten a una obra de teatro. Ustedes no son meros receptores. Ustedes están en el centro mismo de la acción. Ustedes son el fuego mismo. Ustedes están inflamados. Ustedes están a punto de ignición. No necesitan un modelo. Ustedes son el modelo. Ya han sido descubiertos. Ustedes son la revelación de la noche. Ustedes nos encienden. Nuestras palabras se inflaman al contacto con ustedes. La chispa que nos inflama, brota de ustedes (...) Despierten. Métense bien en la cabeza que aquí no va a ocurrir nada. Lo que les molesta es que se les mire y que se les hable, cuando ustedes venían dispuestos a espiarnos desde la oscuridad, bien hundidos en sus butacas. Su presencia se ve recreada a cada instante por nuestras palabras. Se la alimenta, se la estimula, frase a frase, soplo a soplo. Su concepción del teatro no se tiene ya en pie. No están condenados a mirarnos, pero no se les da otra opción. Ustedes son el argumento. Ustedes son los actores. Ustedes son nuestros antagonistas. Se apunta hacia ustedes. Ustedes son nuestro blanco. Nos sirven de blanco. Es una metáfora. Ustedes son el blanco de nuestras metáforas [Handke, 1966: 99,100].

Tanto en los años 20 como en los 60 se puede apreciar una situación social liminar: al finalizar la Primera Guerra Mundial, la economía de Europa estaba en una situación crítica, debido a la alta inflación, la desmovilización de tropas, el desempleo, el endeudamiento contraído durante la contienda, la dificultad de transformar una economía de guerra en una de paz, los desajustes entre la oferta y la demanda, además durante el conflicto EE.UU., había exportado grandes cantidades de armamento y otros productos, por lo que muchos países europeos eran ahora sus deudores. Alemania, la peor parada por el Tratado de Versalles, debía desembolsar enormes cantidades de dinero como reparaciones de guerra, lo que provocó su mayor crisis financiera de ese siglo, junto con problemas sociales por la carencia de productos básicos y el alto desempleo. Es en esta década de los veinte cuando se gesta la ideología nazi, en 1921 Hitler llega a ser el líder del Partido Nacional Socialista. Por su parte, Italia vivió también problemas sociales y conflictos económicos que se agravaron por la creencia de que Italia había ganado la guerra pero había perdido la paz. Después de enfrentamientos sociales y breves periodos de normalidad, en octubre de 1922, el rey Víctor Manuel III

le encarga a Mussolini, que contaba con el apoyo de conservadores y militares, formar gobierno. En 1922 el Estado libre de Irlanda se independiza del Reino Unido, en ese mismo año se crea la Unión Soviética, después de unos años de guerra, terror y hambre.

Por su parte, en la década de los sesenta, el ambiente social es de irritación con los valores y estructuras predominantes tanto en Estados Unidos como en Europa. Las protestas populares son cada vez más visibles y extensas, y el movimiento a favor del desarme nuclear, los Derechos Civiles y en contra de la guerra de Vietnam, proporcionan un fuerte impulso a la protesta política colectiva. En Estados Unidos la Asociación nacional para el progreso de las personas de color, consigue que en 1954, el Tribunal Supremo dictamine como inconstitucional la segregación en la educación. En 1963 como respuesta a las experiencias cotidianas de los negros, Martin Luther King lidera una gran marcha de protesta hacia Washington D. C., en donde pronuncia su discurso: "Tengo un sueño". En 1963 muere en magnicidio John F. Kennedy y un año más tarde el Congreso de los Estados Unidos autoriza al presidente Johnson a entrar en la guerra de Vietnam. El Congreso de los Estados Unidos aprueba el Acta de Derechos Civiles en 1964. En mayo del 68, muere asesinado Martin Luther King. En junio del 1968 es asesinado Robert F. Kennedy. Las actividades de los Weatherman una organización de izquierda creada a partir de una facción de una agrupación nacional de estudiantes, Students for a Democratic Society, comenzaron en 1969, colocando bombas en edificios de Estados Unidos. Sus acciones no produjeron ningún muerto ya que evacuaban los edificios antes de destruirlos, pero lograron colocar bombas en edificios tan representativos como el Capitolio o el Pentágono. Se alienaban dentro del marxismo y contra el imperialismo. Por otra parte, estos años fueron también testigos del nacimiento de una nueva cultura protagonizada por los jóvenes, que no sólo estaban comprometidos en política como demuestran las manifestaciones contra la guerra, y por los derechos civiles, sino también con la experimentación de nuevas formas de vida, y de expresión cultural que cuestionaban el sistema dominante: el rock, el movimiento hippie, la liberación sexual, la vida comunitaria, etc.

Fuera de los Estados Unidos, en Europa, este ambiente se generaliza, entre 1957 y 1972 tienen lugar, entre otras cosas, las actividades de la Internacional Situacionista. En mayo del 68 millones de estudiantes y obreros franceses levantan barricadas por las calles y exigen cambios fundamentales en el sistema político francés. Es la mayor revuelta estudiantil y la mayor huelga general de la historia de Francia. El Living Theatre es expulsado del Festival D'Avignon y se prohíbe la representación de su

*Paradise Now*, obra paradigmática del movimiento social de protesta contra el sistema. En Alemania también se suceden las protestas estudiantiles a finales de la década de los sesenta. En junio de 1967 en Berlín Occidental, miles de estudiantes toman las calles en protesta por la visita del Sha de Irán. En las protestas muere un estudiante alemán a causa del disparo en la cabeza de la policía alemana. Este hecho, junto a la brutalidad policial y el amplio rechazo de la guerra de Vietnam, fueron algunos de los factores que hicieron posible el surgimiento del grupo RAF: una de las organizaciones revolucionarias de izquierda radical más activas de la República Federal de Alemania. El grupo RAF, también conocido como la banda Baader-Meinhof, comienzan a llevar a cabo sus tácticas de guerrilla urbana, a finales de los sesenta, al principio incendiando tiendas, para pasar posteriormente a robar bancos, atacar edificios militares, comisarías de policía, secuestrar directivos de importantes firmas y finalmente llegar a los asesinatos. En agosto de 1968, los tanques soviéticos y sus aliados del Pacto de Varsovia, aplastan la Primavera de Praga: un pequeño periodo que prometía la liberalización política en Checoslovaquia.

Como hemos visto, estos contextos liminares, en los que se producen fuertes transformaciones sociales son los ambientes en los que renace el teatro participativo. Muchos son los datos que avalan la descripción de la sociedad contemporánea como una sociedad liminar: el ataque terrorista a varios edificios norteamericanos el 11 de septiembre de 2001, las invasiones de Afganistán e Irak, los atentados terroristas del 11 de marzo de 2004 en Atocha, los ataques terroristas en Londres en 2005, los ataques yihadistas en París en 2015, las revoluciones ciudadanas en numerosos países árabes y algunos europeos, como España, con el movimiento 15-M. La pérdida de poder de las estructuras parlamentarias nacionales para ser asumido por organismos supranacionales como el Fondo Monetario Internacional, el Banco Central Europeo o la Comisión Europea. La crisis financiera que ha llevado a los países del sur de Europa a una fuerte recesión con aumento del paro, la inflación y la pobreza. La cada vez mayor desigualdad entre ricos y pobres, etc.

En esta situación liminar la participación del público en la creación escénica vuelve a ser un tema central en la realización escénica contemporánea, lo que se evidencia en la diversidad de investigaciones que tratan el tema del espectador. En relación a las publicaciones sería muy largo mencionar todas las que han aparecido en los últimos años pero recordemos las más importantes: *El planeta relacional* (1995) Albert Bressand y Catherine Distler, *Públicos y contrapúblicos* (2002) Michael Warner,

*Escenarios Liminales. Teatralidades, performance y política* (2007) Ileana Diéguez, *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* (2007) José Antonio Sánchez, *Lectores, espectadores e internautas* (2007) Néstor García Canclini, *Mi querido Público* (2009) coord.; Ignasi Duarte y Roger Bernat, *El espectador activo* (2010) MOV-S, *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica* (2010) coord.; O. Cornago, *El espectador emancipado* (2008) Jacques Rancière, *Underneath the Arches: developing a relational theatre practice in response to a specific cultural site*, (2010) David Overend, *Juntos. Rituales, placeres y política de cooperación* (2012) Richard Sennett, etc.

De la misma manera que podemos encontrar muchas publicaciones que centran su investigación en el público también podemos observar en la actualidad el florecimiento de formas escénicas participativas: como el teatro que se realiza en casas particulares, las *performances* participativas, el teatro de calle, el teatro itinerante, el teatro sensorial, el teatro foro, el teatro encuentro, etc. Una de estas formas escénicas participativas es el TR que como hemos visto cuestiona las relaciones instituidas y plantea otra manera de relacionarse no solo en el vida cotidiana sino también en el contexto teatral, generando así documentos de relación.

Para demostrar todo esto hemos estructurado la tesis en tres partes, una primera en la que destacamos algunas formas participativas porque las consideramos paradigmáticas de las dos grandes épocas liminales del siglo XX y porque en cada una de ellas encontramos elementos que consideramos antecedentes del TR:

a.- En primer lugar, describo el teatro participativo del colectivo revolucionario ruso que se desarrolla en los años veinte, ya que podemos observar en este teatro dos pilares fundamentales del TR: el objetivo de escenificar un hecho histórico concreto y la participación del público. Además, este teatro ruso es un antecedente claro del teatro periodístico que trabajará Augusto Boal a partir de los sesenta. En los años veinte se multiplican por toda Rusia los grupos de teatro que quieren formar parte de la revolución informando de ella y conmemorando sus grandes hechos históricos. Hacia 1927 había quince mil círculos dramáticos produciendo, entre otras cosas, diarios vivientes, con sus diálogos, monólogos y pantomimas que teatralizaban las noticias de la actualidad, trenes y barcos de agitación, desde los que se organizaban puntos de información con mítines, proyecciones de películas, teatro educativo, diarios vivientes, etc., y realizaciones escénicas de masas que pretendían conmemorar actos históricos. El emblema de estos espectáculos de masas rusos es el *Asalto al palacio de invierno*,

realizado en 1920 en la plaza del propio palacio con un batallón de 10.000 soldados y marineros, una orquesta de 500 músicos y unos 100.000 espectadores, con la finalidad de conmemorar el hecho histórico que había tenido lugar el 7 de noviembre de 1917. Mientras que el colectivo revolucionario ruso de los años veinte escenifica hechos históricos, el TR en la posmodernidad va a escenificar las relaciones sociales que hacen posibles esos hechos históricos.

b.- En segundo lugar, destacamos las fiestas de la Bauhaus, por ser un centro educativo de referencia no sólo en su época sino también a lo largo del siglo XX, en el que la idea de juego es esencial y la participación en las fiestas con rasgos *performativos* es no sólo una práctica habitual sino uno de los puntos de su programa desde los inicios. En la Casa de Construcción el impulso del juego es una de las herramientas pedagógicas principales así que casi por cualquier motivo se realizan fiestas, muchas de ellas organizadas por Schlemmer el gran inspirador de las celebraciones Bauhaus: las fiestas de los Farolillos, las fiestas de las Cometas de Otoño, las celebraciones de Navidad, las fiestas de disfraces y carnaval, las conmemoraciones, homenajes o celebraciones como los cumpleaños, las despedidas, los nacimientos de niños, las bodas, etc. Años más tarde, el TR genera dispositivos que, como veremos, deben mucho al concepto de juego.

c.- En tercer lugar, describo el situacionismo y el teatro de creación colectiva de los años sesenta, ya que son formas escénicas que como el TR rechazan el arte monumental realizado en los grandes contenedores culturales con sus marcos para ser percibidos, para pensar y realizar la cultura en relación directa con la vida cotidiana. Mucho antes de que el TR identifique la realización escénica con el acontecimiento, el situacionismo, en los sesenta, plantea la realización escénica como una creación no centrada en representar ficciones, ni siquiera significaciones de la realidad, sino centrada en intervenir en la realidad, en crear situaciones como momentos de vida. Por otro lado, el situacionismo en los sesenta enfatiza el juego en lugar de la imaginación con lo que logran salir de los marcos culturales convencionales para insertarse en la vida cotidiana. Esto supone una lucha con las fuerzas económicas y políticas que dominan la vida. Siguiendo con esta tradición el TR a partir de los noventa tiene mucho que ver con la construcción de dispositivos desde donde se cuestiona las relaciones impuestas por el sistema neoliberal en el que vivimos.

Por su parte, el teatro de creación colectiva prepara el terreno del trabajo colectivo en el que todos participan sin jerarquías fijas. En los sesenta esta democratización del trabajo teatral se queda dentro de los propios grupos de teatro de

creación colectiva que buscan formas de organización interna contrarias a la verticalidad, como es el caso del Living Theatre en Estados Unidos o el Teatro experimental de Cali en Colombia. El TR, en los noventa, lleva este concepto al público, planteando que la democratización no se quede en el propio grupo sino que llegue al público que participa en la creación de la realización escénica, como es el caso de *Pendiente de voto* (2012) de Roger Bernat, en el que las respuestas del público dirigen el espectáculo en una u otra dirección.

d.- En cuarto lugar, analizo la trayectoria del Living Theatre y de una de sus fuentes, el teatro político, que Judith Malina aprendió de Piscator, de la que fue alumna en un taller de arte dramático en la New School for Social Research, fundada en Nueva York en 1919. La comunidad del Living llevará hasta el extremo su forma de comprender el teatro, como una manera de cuestionar la realidad, ya que no sólo se quedarán en el discurso, como tantos otros grupos, sino que llevarán sus planteamientos políticos a su vida cotidiana constituyéndose en una comunidad que pretende ser un ejemplo de sus planteamientos políticos. Por lo que algunos de los conceptos que fundamentan su discurso escénico pasan a formar parte de su vida cotidiana: el colectivo, la autodeterminación, la participación, la espontaneidad, la creatividad, etc. En este sentido el Living es un antecedente del TR que también es una forma de teatro político que pretende transformar la realidad produciendo documentos de relación a través de dispositivos que crean comunidades artísticas. El Living en los sesenta se constituyó en una comunidad anarquista pero en 1970 se disuelve en células para continuar con la lucha, ya que comprueban que es imposible seguir con la revolución al mismo tiempo que mantienen una institución de unos cuarenta y tres miembros estables que necesitan unos ingresos de taquilla. Por su parte, el TR a partir de los noventa plantea comunidades artísticas participativas que se identifican con una realización escénica determinada y con una finalidad política concreta.

e. En quinto lugar, planteo como antecedente del TR el Teatro del oprimido ya que uno de los elementos clave de ambas formas escénicas es la ruptura de la separación entre actores y espectadores, y al hacerlo surge un nuevo lenguaje escénico que se desliga definitivamente de los dispositivos de dominación en tanto que dispositivos de producción de sentido, y cuestiona todo el dispositivo teatral convencional, esto es lo que sucede en muchas de las formas escénicas que trabaja Augusto Boal: la dramaturgia simultánea, el teatro imagen, el teatro foro, el teatro periodístico, el teatro máscara, el teatro legislativo, etc. De la cultura como monumento separado de la vida cotidiana a la

cultura que tiene como objetivo la realidad social. En lugar de dar voz a quien no la tiene hablando por ellos, se trata de propiciar el laboratorio social en donde todos pueden participar. Por lo que el Teatro del oprimido como el TR ofrecen al público un contexto escénico en el que ensayar la vida real. El espectador como un participante activo prueba la acción real en escena, y ensayándola se produce el acontecimiento.

f.- Finalmente, está el Black Mountain Collage, una universidad privada que nace en Asheville, Carolina del Norte, el 25 de septiembre 1933, el mismo año del cierre de la Bauhaus por el partido nazi, y cierra sus puertas en 1957, por lo que se sitúa entre los dos momentos de eclosión del teatro participativo del siglo XX. Sin embargo, destacamos al BMC porque es el eslabón concreto entre la liquidación de la Bauhaus y la recogida del testigo *performativo* colectivo en EE. UU.: *bauhäusler* de la talla de Joseph Albers, Xanti Schawinsky o el mismo Walter Gropius se personarán y harán su especial aportación a esta institución. Además, en el comedor del BMC, en el verano de 1952, nace de la mano de Cage y Cunningham una vanguardia escénica que tiene muchas coincidencias con el TR: el *happening*, con la presentación de *Pieza teatral n° 1*. Una nueva forma escénica que pretende fusionar al arte y la vida haciendo que lo cotidiano pueda ser una experiencia estética e incorporando al público en la representación escénica. Además, los espectadores no pueden tener una visión única de la realización escénica al romper la atención frontal y respetuosa, ya que los espectadores asisten a un collage en el que dependiendo de la reacción del espectador ante lo que observa podrá percibir cosas distintas. Esto mismo ocurre en *Call Cutta* (2006) una realización escénica relacional de Rimini Protokoll, en la que dependiendo de las reacciones de cada espectador ante una conversión telefónica, la obra se desarrollara de una manera u otra.

La segunda parte de esta Tesis es la formulación de una teoría del TR, en la que traslado la *Estética relacional* de Nicolas Bourriaud al teatro. Debido a la escasez de investigaciones específicas sobre esta forma escénica, he aplicado para construir esta teoría junto con el libro fundacional de Bourriaud, una metodología interdisciplinar en la que utilizado como fuentes primarias textos filosóficos, estéticos, políticos y teatrales que de alguna manera trabajan lo relacional y los relaciono con las realizaciones escénicas que defino como relacionales y que describo en la tercera parte. Esta segunda parte está clasificada en los siguientes apartados:

a.- Lo relacional en el pensamiento contemporáneo.

En este primer apartado hago un recorrido por diferentes disciplinas para comprobar que el concepto relacional es clave en muchas de las investigaciones contemporáneas, no sólo las investigaciones escénicas. El pensamiento relacional invade gran parte de las investigaciones contemporáneas, como en sociología donde Pierpaolo Donati plantea un enfoque no esencialista de la sociología para comprenderla siempre como un acontecimiento emergente provocado por unas relaciones históricas. En filosofía con Jean-Luc Nancy que aporta una formulación del ser como un singular plural, es decir, el individuo no se hace para posteriormente relacionarse con los demás sino que en la relación se singulariza. En geografía con Doreen Massey que aporta una nueva forma de comprender el espacio no como una superficie sino como el lugar de lo social, y por lo tanto el espacio es el lugar en el que se hace posible las relaciones. En política con Ernesto Laclau y Chantal Mouffe que plantean una política relacional que se aparta del objetivo del consenso para defender una democracia radical organizada alrededor de un antagonismo sin solución. Hay otras muchas investigaciones realizadas desde la perspectiva relacional como los últimos descubrimientos en neurociencia, o la psicología social o la psicología de la Gestalt, desde la que se comprendió que la percepción es relacional ya que la suma de las partes no es lo mismo que el todo, ya que cualquier todo tiene unas específicas relaciones entre sus partes que ocurren en cada situación concreta, etc. Al contexto artístico el planteamiento relacional llega en 1998 con *Estética relacional*, de Bourriaud, en donde se plantea una estética fundamentada en las relaciones humanas y que hace de la obra artística un contexto en donde se producen relaciones distintas a las establecidas por el sistema de control en el que vivimos.

b.- Dispositivo relacional.

En esta segunda sección comienzo a construir la teoría del TR aclarando que cualquier teatralidad es un dispositivo que produce subjetividad y que condiciona la manera en que los cuerpos se comportan en el espacio. El dispositivo del teatro convencional, por ejemplo, tiene una formulación del público específica que configura un tipo de relaciones en el mismo contexto teatral. Este público enfrentado a la escena, en silencio y a oscuras, es una invención que surge en el siglo XVIII y se culmina en el siglo XIX con los grandes avances en la iluminación que permiten oscurecer definitivamente a los espectadores. A mediados del siglo XIX se considera de mal gusto la exteriorización de los sentimientos en el teatro, incluso hablar en medio de la función. Finalmente, el actor llegará a actuar como si no hubiera público y el teatro pasa a ser el

espacio de proyección de la intimidad de los espectadores individuales. El TR va a cuestionar este dispositivo en el que unos hacen mientras otros observan para plantear un dispositivo participativo en el que los espectadores intervienen en la creación de la realización escénica. Por lo tanto, la dramaturgia del TR, consiste en idear unas instrucciones para generar un contexto escénico participativo, es algo muy similar a la creación de un juego en el que intervienen varios jugadores. Este dispositivo en el que los participantes van a jugar debe ser libre y sustituir las reglas que organizan la vida cotidiana por otras reglas que generan una realización escénica relacional. Así como en la dramaturgia narrativa se sigue un modelo de ruptura de equilibrio con un incidente que desencadena la acción, en el TR también se produce un desequilibrio, pero en este caso no en el personaje sino en el público que tiene que participar de la propia realización escénica y tomar decisiones. No se trata por lo tanto de construir una narración, un discurso o una asociación de ideas sino un dispositivo que pretende generar un acontecimiento. De tal manera que podemos establecer cuatro grandes paradigmas en el teatro contemporáneo: el narrativo, el discursivo, el asociativo y el relacional.

En el TR no se trata por lo tanto de ofrecer al público un proceso exclusivamente intelectual, como una producción de significados a partir de una representación escénica, sino de ofrecerle la posibilidad de experimentar una situación dada, es un proceso físico que se activa al participar en el evento, por lo que no se puede saber con certeza lo que ocurrirá durante la realización escénica, ya que lo que se construye es un contexto en donde pueden ocurrir cosas. No hay una interpretación del mundo, unos sentidos que expresar desde la escena, sino una venida a la presencia, un encuentro con el público, un tocar el mundo allí donde la existencia hace sentidos. Este cuestionamiento de la representación escénica se basa, entre otras cosas, en el descrédito de la propia noción de representación debido a la diversidad de procedimientos representativos que son en realidad mecanismos disciplinarios al servicio de un sistema de control, ya que bajo el marco de la producción de significados el público sigue estando enfrentado, a oscuras y en silencio, sigue sin poder participar de la producción escénica. El TR va a implicar físicamente a los espectadores en la realización escénica porque rechaza la separación entre el mundo de las ideas y el mundo de los cuerpos, para defender que a través del cuerpo el ser se vincula al mundo. El verdadero conocimiento pasa por la manera en que se relacionan nuestros cuerpos en este momento, en este contexto concreto en el que nos encontremos.

Así, el TR se distancia de la cultura monumental con sus grandes obras exhibidas en los grandes contenedores de cultura para plantear una cultura del acontecimiento, en el que lo importante es lo que sucede entre las personas que participan de la realización escénica, por lo que en lugar de presentar objetos el TR es una actividad de producción de documentos de relación.

c.- El teatro político

En esta tercera parte establezco la diferencia entre el TR y las demás formas de teatro participativo, al establecer su carácter político. Cualquier forma de teatro político cuestiona la ficción dominante, las narraciones que cohesionan el sistema, para desvelar los mecanismos de poder que se encuentran tras estas narraciones. La mayor parte del teatro que podemos ver en nuestras ciudades europeas continua construyéndose a partir de un modelo burgués que sigue ofreciendo la problemática burguesa como la problemática del ser humano. El teatro burgués se construye a partir de la causalidad, el tiempo lineal, la continuidad espacial y finalmente del individuo como centro del mundo. Por lo que se ofrece la ficción de un mundo en el que los individuos dependen de sus capacidades para lograr sus objetivos en una lucha contra el sistema, realizada en un tiempo lineal y en una sucesión de sucesos causales. Los conflictos sociales que generan desigualdades, la pobreza, la falta de recursos, el paro, la ausencia de dignidad, etc., se ocultan, ofreciendo el discurso de que son producidos por individuos tiranos. Al contrario, el teatro político se pregunta sobre la estructura de poder que determinan las condiciones sociales que hacen posible los hechos históricos.

d.- Teatro documento posmoderno.

Una forma de teatro político es el teatro documento que surge en los años 60 con obras como *El vicario* de Rolf Hochhuth o *La indagación* de Peter Weiss y que renuncia a la ficción para escenificar un material auténtico. El dramaturgo busca el material en un hecho histórico representativo de una realidad concreta y lo ordena para construir una realización escénica que respete lo máximo posible los personajes, sucesos, incluso los diálogos que se produjeron. Sin embargo el teatro documento no es un teatro historicista, es decir, no toma los hechos tal como ocurrieron y los escenifica, sino que pretende visibilizar la estructura social que está por debajo de los acontecimientos y que los hace posibles.

El teatro documento en la posmodernidad se desvincula de discursos totalizantes para formularse como un arte contextual, cuyo objetivo son las realidades concretas y fragmentadas. Esta mirada sobre lo local junto al cuestionamiento de la propia noción

de representatividad hace que el teatro documento posmoderno se cuestione el dispositivo escénico en el que desarrollarse, llegando a la conclusión de que el teatro convencional ya no es eficaz para producir documentos de realidad ya que presenta objetos escénicos acabados desde el gran espacio teatral. Estos espacios que son contenedores de cultural monumental imponen unos marcos para percibir la obra, y por lo tanto crean una específica relación entre el objeto cultural y los espectadores. Desde la escena se ofrecen a los espectadores algunas significaciones sobre algún hecho histórico. Al contrario, el teatro documento posmoderno no pretende continuar escenificando significaciones del mundo, interpretaciones de hechos históricos, sino entrar en el mundo, construir encuentros con el público de los que surgirán los documentos. No se trata de presentar el documento sino de producirlo con el público. No es posible salir de la ficción dominante, de las simulaciones y las repeticiones, desde las representaciones convencionales en las que el espectador asiste tranquilamente al escaparate cultural, es en el espacio intersubjetivo donde se desmontan las representaciones. No se trata de seguir buscando sentidos sino de liberarse de las subjetividades impuestas por el sistema disciplinario incluyendo también al teatro burgués, para producir un documento de relación. Por eso el TR es una de las mejores formulaciones del teatro documento posmoderno.

e.- De la creación individual a la creación colaborativa.

En esta sección profundizo en el carácter colaborativo del TR, en el que el individuo deja paso al grupo creador, del mismo modo que las narrativas organizadas en torno al individuo y sus capacidades, fundamento del teatro burgués, dejan paso a narrativas centradas en los conflictos sociales. El objetivo del TR no es que unos cuantos construyan un discurso para ser mostrados a los demás sino la construcción de contextos en los que se reconfigure materialmente el territorio común, por lo que la realización escénica no se organiza en torno a un objeto que se exhibe delante de unos espectadores sino de un encuentro colaborativo que pretende generar un acontecimiento comunitario que proponga nuevas formas de relacionarse.

Para acercarse a esta nueva forma escénica es necesario comprender que la individualidad moderna no conlleva el desarrollo del individuo sino más bien su atomización y su fragilidad ante un sistema hostil que precisamente va en contra de su desarrollo. Un mundo de individualidades es un mundo enfrentado y sin posibilidad de cooperar, en el que desaparece el espacio común ya que se anula el espacio de encuentro. La sociedad moderna potencia el individuo que utiliza el espacio común para

perseguir sus objetivos individuales anulando cualquier posibilidad de encontrarse con el otro y en la colaboración poder singularizarse. Como explica Nancy [1996], la capacidad de desarrollarse debería desligarse de la competición entre los seres humanos para pasar a designar la capacidad que tenemos de colaborar, de construir espacios comunes, abiertos al ser singular plural. El TR plantea un contexto de creación fundamentado en la cooperación entre los seres humanos para trascender el individualismo de los creadores estrella y por lo tanto generar un acontecimiento escénico abierto a la pluralidad.

f.- Tiempo.

En esta parte explico la radical diferencia en la concepción del tiempo entre el TR y el teatro convencional. En el teatro hegemónico el modelo del tiempo sigue siendo el tiempo concebido por la Ilustración, un tiempo racional, lineal, sucesivo, causal, dirigido a un final, y por lo tanto es un tiempo homogéneo sustraído a las experiencias concretas. Al contrario en el TR el tiempo es compartido y abierto a lo contingente lo que provoca procesos que se interrelacionan con el devenir temporal de los espectadores. En las realizaciones escénicas relacionales el tiempo se comprende como un proceso esencialmente psicológico, imposible de predecir con anterioridad a la experiencia. Cada realización escénica tiene su tiempo específico construido con los espectadores. Esto provoca que la duración de una realización escénica relacional varía en función de la manera en que el público reacciona, este carácter procesual es una manera de enfrentarse al sistema de control, a los marcos en los que se encierra la cultura. Un proceso abierto es un desafío a lo predecible, a las autopistas culturales en donde se encauza la mayor parte del teatro, es una manera de agrandar la teatralidad. Por esto el TR es una actividad de producción y no un producto, es un contexto vivo y no una obra ya hecha, pasando de dar primacía a la obra acabada a dársela al acontecimiento escénico. En *Flashmoon Proyect* (2014) del colectivo Flashmoon, en un momento de la realización escénica se plantea al público ensayar un *flashmob* y salir del espacio en el que se encuentran para realizarlo en una plaza pública, dependiendo de la respuesta del público y del tiempo que necesiten para ensayarlo, la duración del espectáculo puede variar mucho, por lo que el tiempo de duración de la realización escénica no está fijado con antelación, ni siquiera hay un final establecido, después del *flashmob* se vuelve al local y el espectáculo continúa allí hasta que los espectadores deciden irse dando por concluido este TR.

## g.- Espacio.

En esta sección establezco la singularidad del espacio en el TR, muy diferente de la que trabaja el teatro convencional, en el que se construye una abstracción para ofrecérsela al público como una metáfora del mundo desde las monumentales esferas separadas de la realidad cotidiana en que se han convertido los espacios teatrales convencionales, los grandes contenedores de cultura. Al contrario, en el TR se concibe el espacio como un lugar que forma parte del mundo, que permanece entrelazado con lo “real”, como un fragmento de vida. Por lo que el espacio se identifica con la dimensión de la pluralidad, con lo que hace posible lo social. Por esto el TR rechaza la visión esencialista de los espacios y sus marcos de percepción para insertarse en el espacio cotidiano de los espectadores, haciendo que cada espacio tenga el significado que le encuentre cada realización escénica específica. En lugar de las nociones espaciales regidas por signos convencionales el TR plantea la concepción del espacio fruto de la experiencia directa, de la relación afectiva y multisensorial con el lugar en el que se trabaje. Este es el caso de la realización escénica relacional *En los Arcos* de David Overend, en la que se transita por el espacio descubriendo otros significados distintos a los convencionales.

## h.- El espectador-actor.

En esta última parte explico que el espectador es el verdadero actor en el TR y que la disputa entre un supuesto espectador pasivo del teatro convencional y el espectador activo del TR no tiene interés ya que en el teatro convencional el espectador es activo en la medida en que tiene que completar muchos huecos de indeterminación que siempre deja cualquier representación escénica. Lo que singulariza la función del espectador en el TR es una distinta división del trabajo y de las relaciones. En esta forma escénica hay una diferente manera de situar los cuerpos en el espacio, ya que los espectadores pasan de estar sentados, a oscuras y en silencio, a crear la realización escénica, a tomar decisiones que afectarán la construcción escénica. Se trata de inventar modos de estar juntos, formas de relación que van más allá de las impuestas por el sistema neoliberal en el que vivimos, más allá de la familia, del cliente, de los clubes o de los centros culturales al servicio del sistema, para ser una manera de habitar un espacio común que no tiene como objetivo la emancipación de los espectadores, sino de las relaciones en las que se encuentran los espectadores.

En tercer y último lugar, destaco varios ejemplos de TR que demuestran la existencia de un número de realizaciones escénicas relacionales lo suficientemente

grande como para poder hablar de una nueva forma teatral. En primer lugar, destaco al grupo alemán Rimini Protokoll, con tres realizaciones escénicas relacionales: *Call Cutta* (2005) en el que cada espectador realiza un trayecto desde Hallesches Ufer hasta Potsdamer Platz, en Berlín, siguiendo las instrucciones que le llegan por una conversación telefónica con un teleoperador de Calcuta en la India. El documento que se produce surge de la interrelación entre el espectador berlinés que ha ido a ver un espectáculo teatral y el teleoperador de Calcuta, su conversación es el documento que se desarrolla a través de las narraciones que encuentran en su itinerario. El segundo espectáculo es *Cargo Sofia-Frankfurt* (2006) en el que los espectadores experimentan dentro de un camión la vida cotidiana de unos conductores búlgaros de camiones, utilizando como escenografía la ciudad en donde se realiza el espectáculo. En este caso el documento que se produce es una denuncia de las condiciones de trabajo de los conductores búlgaros de autobuses de compañías de transporte europeas. Finalmente destaco *Situation Rooms* (2013) en la que el público transita por diferentes habitaciones interconectadas en las que se introduce en la vida de unos personajes a través de un *iPad* y unos auriculares. En este caso el documento se produce en la interrelación de los espectadores con las diferentes narraciones de cada espacio y sus personajes que tienen en común la relación con el tráfico de armas.

En segundo lugar, describo algunos de los espectáculos relacionales de Roger Bernat: *Pendiente de voto* (2012) en el que el público con sus respuestas a través de mandos a distancia deciden parte del espectáculo que simula ser un parlamento. Al principio cada espectador tiene un mando, después cada dos espectadores tienen uno, posteriormente cada fila y cada bloque. Finalmente sólo un espectador tendrá el mando que decide por todos. Aquí el documento visibiliza la manera de delegar el voto en el sistema de representatividad. *Dominio Público* (2008) que transcurre a partir de indicaciones dadas a través de auriculares en una plaza pública, es un documento sociológico a partir de preguntas al público sobre la manera en que clasificamos a las personas por su apariencia. Finalmente, está *Desplazamiento del palacio de la moneda* (2014) en la que se invita a diversas organizaciones sociales a desplazar una maqueta del Palacio desde la Plaza de la Constitución, en Santiago, Chile, al barrio de La Legua, el de menor renta de la ciudad. Cada organización durante el trayecto tiene un espacio en el “balcón” de la maqueta del Palacio, desde donde visibilizar sus propuestas. En esta realización escénica se produce un documento sobre las relaciones entre las diversas organizaciones que a pesar de sus grandes diferencias quieren colaborar en el proyecto.

En tercer lugar, destaco *En los Arcos* (2009) de David Overend, una realización escénica relacional que se desarrolla de manera itinerante a través del propio espacio cultural Los Arcos en Glasgow. El documento en este caso presenta otras narraciones distintas a las oficiales sobre el lugar en donde tiene lugar el espectáculo. En este caso es una denuncia de la destrucción del pueblo de Grahamston para construir el propio espacio en donde tiene lugar la representación.

En cuarto lugar, describo *Flashmoon project* (2014) del colectivo Flashmoon, en el que se realiza una primera parte en la que los actores narran a los espectadores sus intenciones, una segunda en la que realizan juegos participativos sobre el tema de la violencia y el miedo y finalmente se invita a los espectadores a realizar un *flashmob* en una plaza pública durante la realización escénica, que consiste en cantar y bailar delante de la comisaría de la Plaza de la Luna en Madrid, la canción:

No controles mi forma de vestir porque es total y a todo el mundo gusta  
 No controles mi forma de besar porque es total y a todos les encanta  
 No controles mis vestidos  
 No controles mis sentidos  
 No controles mis vestidos  
 No controles mis sentidos  
 No...

El documento que se produce en esta realización escénica relacional visibiliza el control que ejerce la policía y la necesidad de generar acciones que nos ayuden a vencer estos miedos.

En quinto lugar, destaco *La merienda engorda* (2012) del Colectivo teatro relacional, que se organiza en torno a la manera en que se distribuye una merienda entre los espectadores participantes. Se preparan dos mesas con dos formas distintas de distribuir la comida, la mesa metáfora de la comunidad y la mesa metáfora del individualismo. Los espectadores son los que deciden la mesa en la que se quieren quedar. El documento se produce en la interrelación de los espectadores con dos maneras distintas de repartir los recursos.

En sexto lugar, describo *Algo está pasando y no sé qué es* (2013) el proyecto de final de carrera de un ex-alumno de dirección de la RESAD que contó con mi asesoramiento. La realización escénica relacional se construyó con el objetivo de organizar otro tipo de encuentro entre los actores y el público diferente del que se produce en el teatro convencional. Para esto se transforman los marcos convencionales

espaciales y temporales ya que la obra dura tres días, transcurre en varios espacios y en el último no hay una diferencia espacial entre actores y espectadores. El documento que produce este espectáculo visibiliza la dificultad de encontrar un espacio común en los marcos de teatro convencionales.

En séptimo lugar, señalo al colectivo Konkret y en concreto uno de sus trabajos: *Noticias sobre la mujer* (2012) realizado con el Grupo de mujeres de la asociación de vecinos de Zarzaquemada, en el mercado de Zarzaquemada. Esta obra produce el documento a partir de las reacciones de los espectadores que están en el mercado de Zarzaquemada y se encuentran inesperadamente ante diferentes situaciones de machismo escenificada por el colectivo Konkret.

En octavo lugar, destaco a Ligna, una compañía alemana que realiza espectáculos como *The New Man* (2008) en el que los espectadores realizan gestos y movimientos a partir de las indicaciones que escucha formando coreografías. Aquí se produce el documento en la interrelación entre diversas maneras de utilizar el cuerpo en sociedad.

Finalmente, en noveno lugar, describo una realización escénica relacional de Álex Rigola: *Migranland* (2013), en la que se lleva al público a un dispositivo en el que van a experimentar como es la vida cotidiana de los inmigrantes en Salt, un pueblo de Girona.

**PRIMERA PARTE:  
ANTECEDENTES**

## 1. Teatro participativo y el colectivo revolucionario ruso

Entre febrero y octubre de 1917 se lleva a cabo la revolución rusa, durante la primera revolución de febrero, el zar Nicolás II, tiene que abdicar y el antiguo régimen zarista, autocrático y represivo, es sustituido por un gobierno provisional y en la segunda revolución, en octubre, el gobierno provisional es eliminado y reemplazado por el gobierno comunista. Oficiales y soldados zaristas que reniegan de los bolcheviques forman el Ejército Blanco, a éste se enfrenta el Ejército Rojo recién organizado por León Trotsky. En 1920 ya han muerto millones de personas a causa de la guerra, el hambre y las condiciones de miseria, a lo que se suma la ofensiva de los polacos en desacuerdo con la frontera oriental adjudicada, pero el ejército de los tres millones de soldados bajo las órdenes de Trotsky domina ya en 1921 toda la futura U.R.S.S., salvo el Turquestán pacificado en 1922. El 26 de agosto de 1919 Lenin, consciente del enorme valor del teatro y el cine, nacionaliza ambos espectáculos. El decreto de nacionalización es la carta constitucional del teatro revolucionario y su consigna es la creación de un nuevo teatro que debe ser distinto del teatro burgués. Para lograr esto se nombra general en jefe a Vsévolod Meyerhold quien en 1920 decide la celebración de un “octubre teatral”, y crea un “ejército teatral” que recorre toda la geografía de Rusia, convertidos en la punta de lanza de la propaganda oficial.

Durante esta guerra civil de prácticamente cuatro años, Rusia es el lugar de sangrientas luchas, terror y hambre. Al mismo tiempo durante estos años se multiplican casi como el producto de una pandemia de histeria colectiva, los grupos de teatro más o menos profesionales, compañías más o menos permanentes que pretenden participar en el proceso histórico de la revolución a través de la propaganda de una de las revoluciones más brutales, transformadoras e influyentes que hayan existido. Como el TEO, de Olga Kameneva, el ROSTA, dirigido por Platon Kerzhentsev, y el PUR, brazo político educativo del Ejército Rojo. Desde 1917 la revolución se festeja a sí misma y utiliza el teatro como un medio de agitación y propaganda de las ideas comunistas. Cientos, a veces miles de personas participan en estos festivales de masas y no solamente actores profesionales o amateurs, sino también obreros, soldados y marineros

que son tanto actores participantes como público. La supresión de esta línea es una de las características básicas del fenómeno, junto con su realización en los días de fiesta (la revolución no descansa), en espacios públicos de las ciudades como plazas y calles adyacentes, jardines, tranvías o camiones, e incluso en los frentes de la propia guerra civil. También es una característica de este teatro su politizada temática “plautina” o dell’arte con “limpios” y “sucios”, “opresores” y “esclavos”, “blancos” y “rojos”, y sus imágenes simples destinadas a un público en su mayor parte iletrado, llegando a la caricatura, recordemos que es un teatro que busca la efectividad propagandística. Este es uno de los eslóganes de muchos medios de comunicación de la época, como la revista LEF (Frente Izquierdo de las Artes) editada por Maiakovski: hay que acabar con el arte puro y defender el trabajo de los artistas al servicio de la agitación, el periodismo y la construcción cultural. Las acciones no siempre necesitan un emplazamiento o texto fijo, o un reparto de papeles concreto. Lo que interesa de este teatro es el enorme potencial de su dinamismo y capacidad de convencimiento. Este teatro callejero, dada su escala y definición, puede resultar incontrolable deviniendo en caos, pero es justo esta posibilidad de desbordamiento y de violenta fluidez revolucionaria lo que lo hace mucho más atractivo y vivo como teatro.

Una intensa teatralización se lleva a cabo actualmente en las capas populares: “El trabajo artístico en los clubes y los “rincones rojos” de la U.R.S.S. no deja de desarrollarse. Las cifras de 1927 indican cerca de 15.000 círculos dramáticos, 285.000 personas trabajan en ellos. En un mes en todo el territorio del país estos círculos han dado más de 33.000 representaciones, a las que han asistido 7.000.000 de espectadores”. ¿es esto un fenómeno feliz?, os preguntaréis. Sin duda. No porque la U.R.S.S. cuente así con un número enorme de actores aficionados, de escenarios, de clubes o de espectadores que participan activamente de la fiesta de masas; este fenómeno es feliz porque el trabajo, cuantitativo y cualitativo, sobre una materia ideológicamente sana y nueva en su forma, engendra en las masas esa propensión al acto creador revolucionario al que Lenin llamaba con tanta pasión: fenómeno feliz, además, porque así se realizan las posibilidades de desarrollo, en potencia en las masas, y, por fin, porque se impulsa la evolución que Karl Marx consideraba como uno de los principales imperativos del socialismo [Meyerhold, 1930: 276].

Una de las posiciones más extremas es adoptada por el grupo Proletkult, (Organizaciones proletarias de cultura e ilustración) que espera remplazar las viejas obras burguesas con teatro de agitación y propaganda. Boris Arvatov quien organiza junto con Eiseinstein el trabajo teatral del Proletkult en Moscú, se basa en el concepto de “monismo proletario” de acuerdo al cual el arte y la vida no se pueden concebir separadamente. Después de organizar representaciones masivas y varios espectáculos,

Proletkult abre su Teatro experimental Central en Moscú (1920-1923) del que surgen varias ramas locales y miles de grupos de aficionados por toda Rusia. Las demostraciones al aire libre reflejan el deseo por los espectáculos monumentales y populares, opuestos a la atmósfera de cámara de teatro psicológico o burgués. Uno de los fenómenos más interesantes de este periodo es la confluencia de un teatro de agitación y propaganda con el deseo de encontrar nuevas formas de vanguardia, lo que da lugar a un teatro revolucionario hasta que a finales de los años veinte, el endurecimiento del gobierno comunista ataca policialmente las corrientes de vanguardia.

Un referente de la escuela soviética que nos ayuda a comprender lo que está ocurriendo en este momento es Nikolái Evreinov, que en 1912 publica un texto de significativo título *El teatro en la vida*, en donde investiga la interacción de procesos de actuación dramática ligados a procesos sociales, y avisa del futuro desarrollo del psicodrama como herramienta terapéutica en la resolución de traumas bloqueados, siendo así precedente de distintas propuestas psicodramáticas de los 60 y 70.

En los años 1918-1924, cualquier teoría nueva, cualquier proposición excéntrica, cualquier loco intento de innovación, hallaba seguidores entusiastas y oportunidades materiales. Esto apenas parece posible si se piensa en la miseria y devastación que asolaron a Rusia durante los primeros años del gobierno comunista. Pero para comprender lo sucedido, hay que imaginar también la atmósfera de excitación y aventura que reinaba en aquellos tiempos increíbles y heroicos. (...) Las condiciones de vida eran horribles y el teatro ofrecía alguna forma de escape a millares de personas hambrientas y preocupadas. Pero también hubo una explosión del instinto creador, un deseo de auto expresión, de actividades artísticas; una novedad para las grandes masas, que explica la aparición de grupos dramáticos en fábricas, aldeas y en el Ejército y Marina rojos. En 1920, solamente las fuerzas armadas tenían 1.210 teatros, 1800 clubes y 911 grupos dramáticos [Slonim, 1961:205].

Vamos a clasificar esta ingente proliferación de teatro participativo realizado por el colectivo revolucionario ruso en las siguientes cuatro tendencias:

1.- Una modalidad de este tipo de teatro son los “diarios vivientes”, que aparecen en Moscú en 1923 por iniciativa de M. Yujanin, director teatral y estudiante de la escuela de periodismo. Se trata de pequeñas escenificaciones que por medio de diálogos, monólogos, y pantomimas, teatralizan las noticias de la actualidad, los comentarios políticos, los artículos de la vida cultural, etc., para darles una presentación espectacular y así llegar a la mayor cantidad de espectadores. Muy pronto cientos de grupos con gran entusiasmo representan “diarios vivientes” por las principales ciudades

rusas. Una de las claves de esta forma teatral es la integración de las herramientas de construcción de un espectáculo con el carácter de “periódico viviente”, cuya principal misión es la difusión de las noticias. Una de las convenciones para la puesta en escena de estas realizaciones escénicas las plantea Yujanin, cuyo grupo *La blusa azul*, es célebre en Rusia he imitado por muchos grupos que se dedican a este tipo de teatro y a otros ya que dicho grupo trabaja en diversas teatralidades: el cabaret íntimo politizado, teatro de masas, la gimnasia acrobática, el clown, el cancionero coral tradicional, etc.

Yujanin hacía preceder su periódico viviente de una parada en la que tomaban parte todos los actores, que luego permanecían alineados en el escenario esperando su momento de actuar. Los dúos y los monólogos tomaban a menudo un aire juglaresco, al estilo de lo que debían de ser las disputas medievales que trovadores y juglares sostenían en las plazas públicas. Los personajes de actualidad eran presentados en una especie de “cuadros vivos” subrayados siempre por una música adecuada: canciones burlescas italianas si se trataba de Mussolini, melodías litúrgicas si era un pope, charangas militares si se trataba de algún general. La parte más difícil de resolver teatralmente, las estadísticas y los diagramas económicos, se presentaban por medio de una pértiga en la que a diversas alturas se colocaban las cifras, y por desfiles de los actores vistiendo pintorescos y simbólicos trajes que representaban las fábricas en construcción, las toneladas de acero producidas o el crecimiento incesante de la energía eléctrica. La escenografía cedía su puesto a la fuerza expresiva de los actores, que debía sugerir con sus gestos y ademanes toda una gama de contradicciones y complicadas situaciones (...) para evitar que, a pesar de los alardes interpretativos de los actores, estos periódicos vivientes acabasen, a causa de la aridez de sus temas, por cansar al público, muy pronto se decidió incorporarles una especie de folletín, una acción dramática corta, de género moralizador o propagandístico, que se representaba al final [Hese, 1971: 160-162].

2.- La segunda tendencia de teatro de agitación y propaganda son los barcos y trenes de agitación, que desde al menos 1919 son medios de transporte decorados con gigantescos carteles en movimiento desde los que se organizan puntos de información de noticias, mítines, filmaciones, teatro educativo-proletario e incluso una suerte de escuela de idiomas revolucionaria, pues llevan intérpretes de las distintas lenguas del antiguo imperio de todas las Rusias que debe transformarse en la U.R.S.S.

Siguiendo a César de Vicente [2013] podemos encontrar en el teatro de agitación y propaganda las siguientes características:

- a.- Utiliza figuras retóricas como la ironía, el contrapunto, la exageración, la parodia, etc., para tratar la vida cotidiana.
- b.- Su valor está en la capacidad de movilización, en la efectividad de su propaganda, por lo tanto hay que enseñar a las masas pero al mismo tiempo no aburrirlas.

c.- Es un teatro al servicio de la lucha de clases, está al servicio de la movilización social y al mismo tiempo se basa en una acción concreta. Cada agit-prop se realiza en torno a un acontecimiento histórico concreto.

d.- Se realiza para un público concreto y por lo tanto tiene en cuenta sus referentes, es un teatro contextual en el que se habla de cosas que le están ocurriendo a los espectadores.

e.- No se realiza en espacios convencionales sino en lugares de la vida cotidiana, calles, plazas, estaciones de tren, frente de la guerra, etc.

f.- Es un teatro que se relaciona con los espectadores sin intermediarios, de manera directa, no se representa una ficción distanciada de los espectadores sino una acción directamente relacionada con el público.

g.- Es un teatro participativo, los espectadores forman parte de la acción escénica.

h.- Es un teatro que no necesita maquinaria ni técnica teatral.

i.- No es un teatro neutral ya que aporta su punto de vista.

Los procesos de este teatro de agitación y propaganda comienzan con la creación de un pequeño grupo operativo en torno a cuatro o cinco personas, a continuación adquieren los elementos básicos para la realización escénica y se realizan pequeñas improvisaciones a partir del tema a trabajar o de algún texto escrito con anterioridad sobre dicho asunto. Posteriormente se concreta el estilo de la realización escénica, el espacio escénico y se pasa a presentar el teatro de agitación y propaganda. Más importante que la formación técnica de los actores es la capacidad de organizar y defender la representación que suele durar entre diez y cincuenta minutos.

3.- En esta ingente proliferación de teatro participativo realizado por el colectivo revolucionario ruso también podemos apreciar un florecimiento del teatro de masas. Hay que recordar que el mundo soviético no crea el género de la puesta en escena masiva, encontramos múltiples ejemplos históricos ligados a la propaganda política: los festivales *Sed* de purificación de la monarquía egipcia, las celebraciones romanas, los misterios medievales, las fiestas del Ser Supremo de Robespierre, las puestas en escena versallescas con hibridación de géneros y un actor-bailarín de excepción, (el propio Luis XIV) en el papel de Apolo o en el de caballero Roger, las fiestas civiles de la Revolución Francesa, etc. El iniciador de los espectáculos masivos rusos fue Meyerhold quien decide con su Octubre teatral montar realizaciones escénica que conmemorasen

los acontecimientos sobresalientes de la revolución. Veamos algunas de las realizaciones escénicas de masas más representativas:

3.1.- *Desfile del 1 de mayo de 1918*, que pretende ser un remedo reconstructivo de la reciente toma del poder revolucionario. A pesar de ser sólo una especie de ensayo de lo que se hará en el futuro, ya se decoraron las calles para el acontecimiento e intervinieron miles de ciudadanos. Los decorados estuvieron a cargo del escenógrafo Alexander Vesnin, ayudado por Liubov Popova. Estas celebraciones continuarán anualmente, Yuri Annenkov, íntimo amigo de Evreinov, junto con Alexander Kougel, dirigen el Primero de Mayo de 1920 con el espectáculo de masas *El misterio del trabajo liberado* en la misma ciudad de Petrogrado y visto por más de 35.000 personas.

3.2.- *El Primer aniversario de la revolución de Octubre*, en 1918, se localiza en la calle y plaza del palacio de Invierno de Petrogrado y sus decoradores y coordinadores fueron Nathán Altman y otros artistas de raigambre futurista, cuya estética se hizo presente en los cientos de metros de pinturas que cubrían los edificios y en la construcción futurista móvil que se asoció al obelisco de la plaza.

3.3.- *El año rojo*, se representa el 12 de marzo de 1919 en Petrogrado por el Taller de Teatro del Ejército Rojo bajo la batuta de Nikolái Vinogradov. La inspiración en el misterio medieval que se estaba dando, (con grandísimo éxito como en el caso de *Misterio Bufo* de Maiakovsky y Meyerhold) aun cuando parezca incoherente con la ideología revolucionaria, es practicada con frecuencia por la inevitable filia historicista del propio movimiento. En este sentido, la mirada hacia atrás recupera en especial el estudio de los ciclos medievales, evidenciando la tendencia a la liturgización política de un teatro de masas cada vez más exitoso.

3.4.- *Bloqueo de Rusia* se realiza el 20 de junio de 1920 en Petrogrado decorada por Valentina Khodasevich e Ivan Formin y dirigida por un discípulo de Meyerhold, Serguei Radlov, capaz de brillar tanto en espectáculos de masas, como en extemporáneos montajes de cierto post-expresionismo, lo mismo que en futuras y exitosas obras estalinistas. La demostrada habilidad de Radlov para pasar del accionismo del colectivo revolucionario a su especialidad en Shakespeares, pone de manifiesto el potencial teatral de la joven generación meyerholdiana.

3.5.- *Asalto al palacio de invierno*, del 7 de noviembre de 1920, se celebra en la plaza del propio palacio, entonces llamada Uritsky, hoy del palacio de Invierno. El decorador Annenkov, junto con directores de teatro como Nikolái Petrov, o el reconocido crítico Alexander Kugel, todos ellos bajo la dirección principal del

Evreinov, organizan en el plazo de tres semanas, esta singular puesta en escena que celebra el tercer aniversario de los hechos acontecidos en ese mismo lugar, jugando con participantes “originales” de este episodio clave de la revolución de Octubre. El proyecto inicial organizado por la Dirección política del Distrito militar de Petrogrado, deseaba la ocupación de un barrio entero, así como la destrucción de varias casernas, a lo que se niega la Sección económica del Ayuntamiento. Este hecho redujo la escala inicial prevista, a “sólo” la plaza Uritsky. Evreinov se inspira en los festivales de la Revolución Francesa y en las festividades rusas del siglo XVIII para diseñar estos espectáculos de masas.

Annenkov propone dos plataformas que siguieran la curva de la plaza y que flanquearan el ingreso principal a la misma, por el que deben entrar los trabajadores protagonistas. Las gradas gemelas miden más o menos 55 ms. de longitud y 16 ms. de ancho y estaban enlazadas por un puente en forma de arco sobre la entrada a dicha plaza: los “blancos”, presididos por el gobierno provisional de Kerensky ocupan la de la derecha y los “rojos” significativamente la de la izquierda. Sólo la tribuna “blanca” exige 125 bailarines de ballet, 100 artistas de circo, 1.750 figurantes o extras (básicamente estudiantes), 60 actores y 150 ayudantes; mientras que la “roja” cuenta con todos los obreros que habían participado en los hechos históricos y que Evreinov puede localizar. En total, un batallón de 10.000 soldados y marineros participan en la acción teatralizada de la lucha por el control del Palacio de invierno, con una orquestación de 500 músicos ante una masa ciudadana de 100.000 personas, dispuesta entre esas plataformas y el palacio. Con toda esta numerología no es extraño que Evreinov comparase “su” teatro de masas como un hecho histórico comparable con las naumaquias y otras monumentales puestas en escena de la antigua Roma.

Los ayudantes de dirección escénica son colocados estratégicamente en las esquinas de la plaza con otros accesos secundarios a través de los que ingresan milicia, camiones militares y tanques: uno de esos puntos se ve acompañado además de una batería de artillería. Dada la magnitud de la propuesta, también se organiza un dispositivo de seguridad consistente en una estación de primeros auxilios médicos y una brigada de bomberos, pues en la plaza y cerca de la fachada del palacio se instalan un castillo de fuegos artificiales, una pila de madera que debe ser quemada y proyectores. Otra tribuna a la izquierda del edificio y la sede central de los directores de la acción en medio del gentío y cerca del obelisco, completan la sistematización del acto.

El *Asalto al Palacio de invierno* se inicia aproximadamente a las 22:00 horas del día del tercer aniversario, con el sonido de un disparo que es la señal para que el medio millar de músicos interpreten tanto La Internacional como La Marsellesa. Este programa musical que parece rozar el delirio, se justifica con la asimilación que se hacía del himno de una revolución burguesa como la francesa, por el gobierno de Kerensky. A continuación, camiones llenos de obreros cruzan veloces el arco central de las plataformas, sedientos de llegar a su destino: el interior de un palacio que a medida que es tomado, pasa de la oscuridad y el silencio previos, a una explosión de sonidos y luces internas, a lo que se suma el fuego de la pira exterior y la explosión de los fuegos artificiales de la plaza. El éxtasis así alcanzado, mezclado de nuevo con La Internacional, se subraya con un desfile de las fuerzas armadas.

El propio Evreinov deja una viva descripción de los hechos, publicada en 1921 en el periódico *El miliciano rojo* y enseguida trasladada al primer volumen de la *Historia del teatro soviético*, obra de V. Rafalovitch y E. M. Kouznetzov. Su autor, de nuevo la reproduce en *Las conquistas técnicas del teatro soviético*, texto de 1946 publicado ya en el exilio parisino que había iniciado en 1924 y que durará hasta su muerte en 1953:

Un golpe de cañón resuena; la luz brota sobre “el tablado de los blancos” e ilumina los muros deteriorados de la antigua sala. Sobre el andamiaje, el Gobierno Provisional con Kerensky a la cabeza, acepta, al son de una falsa Marsellesa, las pruebas de confianza de los ex-altos funcionarios, de los generales y de los financieros. Sobre “el tablado rojo”, ante un fondo de fábricas de ladrillo, el proletariado, aún sin organizar, presta oídos con tensión. La Internacional se eleva, aún indecisa, al son de esta música que hace estallar los gritos de la masa, gritos escasos al principio, después procedentes de varios centenares de pechos: “¡Lenin!, ¡Lenin!”.

Mientras sobre “el tablado de los blancos” el tiempo se va en discusiones diversas y en palabras, sobre “el tablado de los rojos” los proletarios se reúnen en torno a sus jefes... Sigue la reproducción de las jornadas de julio y de las jornadas de Kornilov. Después el Gobierno Provisional, protegido solamente por los alumnos de la Escuela Militar y por el batallón femenino, se refugia en el Palacio de Invierno.

Y entonces súbitamente se iluminan las ventanas de esta última ciudadela de los adeptos a Kerensky.

Los rojos, dispuestos en orden de batalla, estimulados por la conciencia de su fuerza, se indican unos a otros la dirección del Palacio de Invierno. ¡Por debajo del arco del Estado Mayor aparecen los camiones blindados y toda la guardia roja del antiguo Petrogrado!. ¡Del lado de la Moika: los “paulinos” [alumnos de la Escuela Militar fundada por el emperador Pablo I ]! ¡Del lado del Pasaje del Almirante los marineros armados!... ¡Su blanco común, su único objetivo es el Palacio de Invierno!. Del portal de esta fortaleza asediada, se escucha el ruido sordo del rodar de los cañones. Los alumnos de la Escuela Militar los camuflan con enormes vigas. Es entonces cuando comienza el combate histórico en el que debía participar el

crucero rojo Aurora, un combate que debía pasar una página decisiva de la historia de Rusia.

En las ventanas iluminadas del Palacio de Invierno, las siluetas de aquellos que habían tomado parte en la batalla: son los rojos que han penetrado en el Palacio, después de un ataque violento y rápido, y que desarman en combate a los defensores del gobierno ilusorio... El ruido intermitente del tiroteo de las metralletas, las escaramuzas a golpe de fusil, las salvas de la artillería, todo mezclado en la ensordecedora sinfonía del combate decisivo. Dos o tres minutos de un caos de mil demonios parecen una eternidad para unos nervios demasiado tensos. Pero súbitamente, al final una bengala surgió hacia el cielo y al instante se hizo un silencio que fue reemplazado nuevamente por los sones de la Internacional, cantada por un coro de 40.000 hombres. Las luces de las ventanas del Palacio se apagaron, los focos de estrellas rojas se encendieron con su violento reflejo por debajo de aquellas y un inmenso estandarte rojo fue izado bruscamente sobre el propio palacio... ¡Es el símbolo de la victoria del proletariado!

El espectáculo solemne llega a su fin. Entonces comienza el desfile del Ejército Rojo.

Tal es, en pocas palabras, el resumen de este grandioso espectáculo teatral del 7 de noviembre de 1920, cuya novedad reside en la organización de una puesta en escena coherente que se desarrolla simultáneamente sobre tres escenarios, dos de los cuales son tabladros teatrales convencionales, mientras que el tercero es el lugar real donde se desarrolló el acontecimiento histórico

Esta pieza fue escrita por un autor colectivo, puesta en escena por un director escénico colectivo e interpretada por un actor colectivo, con la participación de una masa de ocho mil hombres que reveló en este día memorable lo que era la facultad creadora del primer ejército teatral del mundo [Evreinov, 1921: 348].

Todo el mundo en esta monumental puesta en escena sabe que las cosas no han sucedido históricamente como se están representando, y los que mejor lo saben son los que han sido en su día los protagonistas reales: testigos que repetirán presencia en translaciones cinematográficas del mismo hecho como *Oktiaber, Octubre* (1927) de S. M. Eisenstein. Las bengalas, los himnos, las banderas rojas en las ventanas, etc., son simples aderezos. Todo había sido mucho más sencillo. Lo que realmente se pretende, y consigue, es el fortalecimiento de la moral a través de la recreación del éxito revolucionario y la interactuación de la masa anónima, que llena de entusiasmo participativo queda políticamente adoctrinada.

La verdad histórica, entendida como rigor científico de los hechos acontecidos, podía verse sacrificada grosso modo en aras de una ideología, siempre y cuando el resultado final fuera el mismo, o, desde un punto de vista irónico, “aproximado”. Para percibir mejor el salto que se produce entre los hechos objetivos y el posterior revisionismo teatral transcribimos la descripción de la Toma del palacio de Invierno del historiador Karl von Vereiter:

25 de Octubre (...) 14 horas, 35 minutos: Trotsky abre la sesión del Soviet y anuncia tranquilamente que el gobierno provisional ha sido derrotado. Luego cede la palabra a Lenin. 18 horas, 30 minutos: dos mensajeros pertenecientes a las tropas ciclistas entregan un ultimátum al gobierno. Se le concede un plazo de 20 minutos, que más tarde fue prorrogado hasta 30. 21 horas: se ordena al crucero Aurora que dispare sólo con pólvora. En tierra se abre también fuego, pero los asaltantes no disparan mucho, ya que afirman que no desean herir o matar a las mujeres que defienden el Palacio. 22 horas: (...) las mujeres salieron impetuosamente de palacio para intentar liberar al general, pero fueron fácilmente desarmadas por la Guardia Roja (...) 26 de Octubre (...) 2 horas (...) una terrible confusión reina en el interior del inmenso edificio. Poco a poco, por mil medios distintos, grupos más o menos numerosos han ido penetrando en palacio. Los junkers, creyendo recibir una delegación de la Duma han abierto las puertas a los insurrectos. Hay amenazas, gritos, pero no disparos. Los defensores del gobierno son desarmados, por los larguísimos pasillos se mueve un gentío cada vez más denso.

Pero el palacio es todo un mundo y los asaltantes no conocen los lugares, ni mucho menos el salón donde el gobierno se ha refugiado. 2 horas, 10 minutos: los revolucionarios llegan finalmente al salón donde el gobierno, para dar más "seriedad" a la situación, ocupa los asientos de una gran mesa. Un oficial (...) grita: ¿Qué debemos hacer (...) verteremos en su defensa hasta la última gota de sangre? ¡No!. ¡No!.- le replican -No hace falta verter la sangre de nadie (...) 2 horas, 20 minutos: conducidos por la Guardia Roja, los ex-ministros son amenazados por el gentío y sus guardianes se ven obligados a intervenir [Vereiter, 1974:530,531].

3.6. *La lucha del trabajo y el capital* se estrena en 1921 en la plaza de Tijvinski, frente a la catedral, con motivo de las celebraciones del Primero de Mayo, basada en un guión de Ojlopkov y dirigida por él mismo cuenta con miles de personas, varias unidades de infantería, caballería y artillería.

¿Por qué me he ocupado tanto de los "espectáculos de masa", en los que el espacio de acción alcanza el espesor de la audiencia! Porque una vez que hube probado el método de poner en escena una producción (yo dirigí un "espectáculo de masas" en Irkutsk en 1921) tuve que seguir pensando en y buscando nuevas áreas de escenificación y diferentes formas mediante las cuales pudiera armarse la acción, no sólo con la máxima proximidad al espectador, sino también con una implicación activa del público en el torbellino de la acción (...) El "espectáculo de masas" fue el principio de mi búsqueda creativa. Desde ese momento he intentado encontrar el ardor espiritual que emana de la interacción creativa entre los actores y el público en el curso de una representación. He estado buscando esa atmósfera que no se puede encontrar en los teatros a la italiana cerrados, sino en las calles y en los tablados abiertos. Desde el principio volví la mirada hacia la tradición de los espectáculos populares [Ojlopkov, 1949:350].

3.7.- *Lucha y Victoria de los soviets*, muy recordada tanto por la magnitud prevista, sus diseñadores, Liubov Popova y Alexander Vesnín, y su director, Meyerhold, (que la ensaya en Moscú en la primavera de 1921 para el Congreso de la III Internacional), como porque no llega a realizarse por motivos económicos. El reparto que se tiene pensado consta de una banda militar, una caballería de 200 jinetes, una infantería de 2.300 soldados del Ejército Rojo, 16 baterías de artillería pesada, carros de

combate, cañones, motocicletas e incluso 5 aeroplanos combinados con proyectores. Dos escenarios al aire libre y en oposición, la Ciudadela del Capitalismo y la Ciudadela del Futuro, parecen remedar el planteamiento dual que el año anterior había desarrollado Nikolái Evreinov en su *Toma del palacio de Invierno*. En un determinado momento de la acción los citados aeroplanos tienen que sobrevolar el conjunto, mientras que los proyectores Zeiss de defensa antiaérea deben reflejar consignas sobre la Ciudadela del Futuro, el clímax final se alcanza con fuegos artificiales y el inevitable mantra de La Internacional. La impronta indeleble de esta manera de hacer teatro se observa en el hecho de que todavía al final de su vida, Meyerhold contempla proyectos de montar *Edipo Rey* y *Electra* en una plaza de Leningrado.

3.8.- *Sinfonía de las sirenas* es una translación de una sinfonía a una gigantesca escala urbana. Compuesta por Avraámov para la celebración del 5º aniversario de la revolución de Octubre, se estrena en Bakú el 7 de noviembre de 1922. La colosal orquesta se ubica por toda la ciudad: motores de hidroaviones, sirenas industriales y náuticas, silbatos de locomotoras, ametralladoras y artillería pesada. El director de orquesta dirige este accionismo músico-ruidoso desde una plataforma especial dotada de banderas de colores, a modo de gigantesca batuta. A su vez, había una máquina sonora central, llamada la magistral, compuesta de 50 silbatos de ferrocarril, accionados por un colectivo de profesores que seguían unas partituras especiales, las texto-notas. La evolución de la sinfonía no tiene un carácter estricto, depende mucho del lugar de la representación, como bien pudo sentirse en su segunda celebración: la de Moscú, el 7 de noviembre de 1923.

3.9.- *Moscú está ardiendo*, conmemoración del 25º aniversario de la revolución de 1905 y su Domingo rojo. Fue una pantomima encargo de la Agencia Central Soviética de Circo Estatales a Maiakovsky que la trabaja como la segunda parte de un programa circense. En la línea de mistificación profesionales-amateurs del accionismo colectivo revolucionario, fueron co-protagonistas 500 participantes, entre los que se encontraban tanto artistas de circo como estudiantes circenses y de escuelas de arte dramático, más unidades de caballería. Estrenada el 21 de abril 1930 en el Primer Circo Estatal de Moscú, plantea en clave de sátira política los días de la revolución que también se cantaban en *Acorazado Potemkin*, probablemente buscando el tirón exitoso que el filme había tenido cinco años atrás. En una de las pocas fotografías que restan de este accionismo pantomimado, se puede observar una zigurat circular, metáfora de los estamentos del antiguo régimen zarista, y los proletarios, ejército, y aristocracia en

disposición piramidal. Fue la obra póstuma de Maiakovsky que no llega a asistir al estreno: se suicida de un disparo de revólver una semana antes, el 14 de abril de 1930.

3.10.- *El juicio de Wrangel* que tuvo lugar en el frente sur fue uno más de los abundantes juicios burlescos. El barón Wrangel fue general en jefe del Ejército Blanco y su ofensiva sobre el Donetz, coincidente con la de los polacos sobre Kiev, supuso el último momento de peligro para la revolución soviética. En este caso se llega al colmo de la teatralización de la vida misma cuando 10.000 soldados del Ejército Rojo participan en la puesta en escena de un proceso militar contra el enemigo del frente todavía por derrotar.

Estas realizaciones escénicas de masas siguen generalmente una dramaturgia común, enfrentar a dos grupos antagónicos, los “buenos” y los “malos” vestidos cada uno con atuendo fácilmente reconocibles por la multitud enfervorizada. La grandeza épica de los primeros espectáculos másicos fue diluyéndose con el tiempo, acercándose cada vez más a las pantomimas bufonescas, lo que es utilizado como argumento, junto con el elevado coste de cada espectáculo de masas, para oponerse a este tipo de teatro en favor de los drama de Chéjov y las puestas en escena de Stanislavski.

4.- Finalmente, en el teatro participativo del colectivo revolucionario ruso también podemos encontrar otras manifestaciones escénicas como el cabaret, las piezas didácticas, las piezas alegóricas, y la adaptación de géneros antiguos como los melodramas, los vodeviles y el guiñol. El primer cabaret de cierta entidad que se funda en Moscú, todavía en el contexto del reinado de Nicolás II, fue *El murciélago* (1908) bajo las órdenes de Nikita Baliev. Otros muchos le siguieron como *La linterna rosa*, *Calé Pittoresque*, *Jimmy el torvo*, y el calificado de “microteatro”, *La casa de los intermedios* y su heredero *La parada de los comediantes*. Cada cual tiende a especializarse en una dirección artística para atraer a su público: así, *El murciélago* cultiva el comentario local, mientras que *Jimmy el torvo* monta bufonadas grotescas. El éxito de una concurrencia ávida de una válvula de escape libertaria, promueve la exportación hasta de las marcas, caso de *El pájaro azul* en Berlín, o *El murciélago* neoyorquino. El lapso biográfico de estas manifestaciones apenas pasa de los 20 años en cuanto Stalin controla el régimen soviético son los primeros espacios culturales a liquidar.

Todo este teatro del colectivo revolucionario necesita tanto de escenografías como de un atrezo adecuado a su evolución, atrezo que a veces puede ser tomado de objetos reales de la vida cotidiana, pero que otras veces debe ser diseñado para la

ocasión: en este sentido fue muy destacada la labor del Instituto de Artes Decorativas de Petrogrado-Leningrado. Un centro fundado en 1918 por la IZO, Sección de Artes Plásticas del Narkompros, o Comisariado de Instrucción Pública, y que tuvo vigencia hasta 1926, fecha en que la institución pierde su independencia y se fusiona con el Instituto de Cultura Artística. Durante ese lapso destacan en él por sus actividades, el pinto-escultor Nikolái Punin, el propio Kasimir Malévitch (que fue su director desde 1925) y en especial por sus implicaciones en el accionismo, Nathán Altman. Entre las obligaciones del Instituto de Artes Decorativas de Petrogrado-Leningrado, está la investigación científica y creativa, en especial desde 1923, relacionada con la historia de las artes decorativas (sobre todo las ligadas a las tradiciones populares) y participar en el desarrollo industrial de la revolución. Aquí encontramos la obligación que más nos interesa a nosotros: la obligación de dar apoyo logístico a las labores de agitación y propaganda, en especial en lo relativo al accionismo festivo. En su primera fase, el instituto participa en la marea ornamental del primer aniversario de la revolución en la plaza del Palacio de invierno, realiza los diseños decorativos interiores y exteriores del Instituto Smolny, para el día de la inauguración del Primer Congreso de la III Internacional y se encarga del arreglo de distintas ciudades en sus celebraciones del 1º de Mayo. Hacia 1920-1921 la actividad era ya frenética: decoración de los llamados espacios escénicos en tranvías y autobuses, arreglo exterior del vagón-exposición del Instituto de Educación para Adultos, etc.

## 2. Las fiestas de la Bauhaus

La Bauhaus creada por Walter Gropius en 1919 y cerrada por el Partido Nacionalsocialista en 1933, además de ser un centro pionero en arte, arquitectura y diseño de la época, es uno de los referentes artísticos del siglo XX. En un contexto social de miseria, hambre, desempleo, inflación y sangrientos disturbios que invaden la Alemania de la posguerra, la Casa de la Construcción pretende romper con el viejo orden y construir un nuevo mundo, para el que se recupera el viejo sueño del artista como redentor. La Bauhaus también es pionera en una forma de comprender la educación en un ambiente de libertad y creación, en el que las fiestas son indisociables de su actividad y están en el planteamiento programático de la institución desde sus orígenes. En el programa del nuevo centro publicado en forma de pliego en abril de 1919, (poco después de la paralela constitución de la primera Asamblea republicana alemana en el Teatro Nacional de la misma localidad de Weimar), se apunta entre los principios directores que rigen la escuela: el fomento de las relaciones amistosas entre maestros y estudiantes fuera del trabajo: teatro, conferencias, poesía, música, bailes de disfraces. Creación de un ceremonial festivo y un ambiente cálido en todas estas reuniones.

Estas fiestas y reuniones con rasgos *performativos* tienen, en primer lugar, una labor pedagógica por la que se potencia la habilidad artística de todos los miembros de la comunidad desde el sentimiento de lo lúdico. Lo que llaman *spieltrieb* o impulso del juego. Las fiestas son un laboratorio más de la visión que Gropius tiene de una escuela en la que se “juega” al aprendizaje de todas las artes: sin olvidar el componente de estímulo competitivo que estas muestras colectivas suponen entre los talentosos talleres, además se convierten en el campo de experimentación para las piezas de danza y el taller de teatro. El maestro del *Vorkurs*, curso Preliminar, Johannes Itten, (titulado en Magisterio como en Bellas Artes), pronuncia en noviembre de 1919 una conferencia ante sus alumnos con el título: Nuestro juego, nuestra fiesta, nuestro trabajo. Por su parte, Schlemmer, cuyo planteamiento artístico parece estar en las antípodas de las premisas formales de Itten, también coincide con aquél en una formación basada en el juego, la fiesta y el trabajo. Schlemmer argumenta a su vez en un artículo de la revista Bauhaus (nº 3-1927) la autoridad académica del poeta romántico Friederich Schiller y sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795). Para Schiller, el impulso

sensible ligado a las emociones y a una fuerte dinámica, y el impulso formal ligado a la razón y a una moralidad coercitiva, son opuestos complementarios de la naturaleza humana. El impulso de juego es el que hace posible el necesario equilibrio estético entre ambos: la belleza se hace así presente. Por su lado, también Tut Schlemmer define la atmósfera de trabajo alrededor de las fiestas con la importante palabra juego.

En segundo lugar, las fiestas tienen la finalidad de ser un instrumento de relaciones públicas e imagen del centro, a través de la inclusión tanto en Weimar como en Dessau, de la población local y de sus representantes políticos en esas celebraciones. Con ello, la Bauhaus pretende deshacer los recelos y hostilidades en un clima favorable ya que sostienen que nada puede ser verdaderamente amado, si no es bien conocido. Con la evolución exitosa de este proceso, los invitados vienen de otras ciudades cercanas, incluida Berlín.

Por último, el tercer objetivo es la purificación interna, una especie de *kátharsis* colectiva o terapia de grupo para todos los *bauhäusler*, que además, subsidiariamente, ayuda a forjar el sentimiento de pertenecer a una comunidad cohesionada. Las grandes fiestas tienen lugar no por azar en épocas de graves problemas internos. Tras ellas se logra “una gran relajación y un pensamiento positivo”. La segunda mujer de Gropius, Ise Frank, recuerda esta cuestión así, con el adjetivo purificador:

Estas fiestas no eran en absoluto casuales (...) se preparaban concienzudamente y brindaban excelentes posibilidades creativas para expresar críticas y ridiculizar las cosas que crispaban a los estudiantes. Un montón de problemas sin articular que se habían acumulado, era solventado de forma divertida y arrebatadora. La Bauhaus aprendía a reírse de sí misma y personas que estaban enemistadas comenzaban a trabajar juntas sin considerarse insoportables. Era un método sin par el que empleaba Gropius para despejar un ambiente desagradable; pero los que vivieron estas fiestas nunca olvidarán su carácter refrescante y purificador y sus ingeniosas producciones [Ise Gropius, 1926: 80].

En conclusión, parece que lo festivo se integra en la misma pedagogía del centro, ofreciendo una especie de retroalimentación artística y humana de todos los implicados. Todas estas manifestaciones festivas las podemos clasificar en los siguientes tipos:

1.- la *Laternenfest*, fiesta de los Farolillos que se celebra por primera vez el 21 de junio de 1920, cumpleaños del poeta de Weimar, Johannes Schlaf. Al principio se hizo coincidir con el solsticio de verano, (también llamada por ello fiesta pagana del Solsticio de Verano). Posteriormente se funde con las celebraciones del cumpleaños de Walter Gropius, quedando desgajada de la mencionada fiesta pagana del Solsticio. Los

faroles son construidos personalmente por los participantes. También las postales de las fiestas se hacen en la imprenta, en parte litografiadas por alumnos y maestros.

2.- la *Drachenfest*, la fiesta de las Cometas de Otoño que tienen lugar a principios de otoño de los años 1921-2, buscándose los días soleados de octubre a comienzos del nuevo semestre. Los participantes del centro suben a suaves y escogidas colinas que rodean Weimar para hacerlas volar en el viento de los equinoccios. Las estructuras suelen ser grandes y delicadas por fuerza, siendo los animales y las abstracciones, los sujetos principales de inspiración, algunas son tan atrevidas que prima el elemento artístico por encima del aerodinámico.

Las grandes fiestas, la Fiesta de los farolillos y la Fiesta de las cometas son inolvidables. Durante semanas enteras los talleres trabajaron exclusivamente para estas fiestas. No se ahorran esfuerzos para convertir las formas más fantásticas en fuentes de luz. Cuando por fin llegó una noche de verano cálida y las luciérnagas relucían entre los arbustos del viejo Goethepark, desfilaron en una larga procesión por el parque, por las colinas, por la ciudad, llevando nuestras luces en la oscuridad, a ratos cantando, a ratos en silencio, pero colmados por la belleza de nuestras luces en la belleza de la noche. En un soleado día de otoño subimos a una de las suaves colinas que dominaban Weimar e hicimos volar nuestras cometas, verdaderas obras de arte, delicadas y grandes; pájaros, peces, estructuras abstractas, que se mecían en el extremo de los lagos bramantes hasta casi desaparecer en el azul del cielo. Nuestro afán por alcanzar una altura más pura, un mundo puro de la forma, creó aquí una acción lúdica. El gozo y la alegría de vivir de una juventud jubilosa daban alas a nuestro trabajo [Schreyer, 1956: 38].

3.- las celebraciones de Navidad son otro de los grandes momentos festivos de la institución. El punto de partida eran las tradiciones navideñas escandinavas. De hecho, son llamadas con su apelativo pagano vikingo, *Julklapp*, (o *Yuletide*) y la forma de saludo establecida era “a la romana”, levantando la mano. En Weimar su celebración se ubica en la sala superior del segundo piso, junto al taller de Klee e Itten. Uno de los motivos principales es desde luego el árbol, pero en su versión *bau*, es decir, una escalera de tijera del taller de Pintura mural sobre cuyos peldaños se ponen velas. Los motivos cristianos también tienen cabida, pero de nuevo revisados.

4.- La tradición de fiestas de disfraces y carnaval, entre los estudiantes se remonta a la antigua Escuela Superior de Arte del Gran Ducado. Fue el escultor Adolph Brütt quien introdujo, ya en 1906, la idea de las fiestas de Disfraces. El Carnaval es en ocasiones el lugar donde ocurren conflictos políticos como el que tiene lugar en 1930 cuando unos estudiantes, tras sentirse provocados, entonan la Internacional y dan vivas al comunismo alemán. El propio Hannes Meyer, el segundo director de la Bauhaus, aún

siendo simpatizante del comunismo, intenta resolver la situación expulsando a 36 estudiantes en un intento de proteger la escuela y seguramente de salvaguardar su propio puesto. Sin embargo, el alcalde Hesse es presionado por una extrema derecha cada vez más potente, a la vez que recibe la acusación de pasividad marxista formulada incluso por algunos maestros contra su director, así que la demostración del sacrificio de los revoltosos no pudo evitar que rescindiese el contrato con Meyer unos meses más tarde. A pesar de que se procede al despido durante las vacaciones de verano los estudiantes organizan una huelga que se liquida con el destierro a la ciudad de Dessau de cinco estudiantes extranjeros. Las fotografías del día de la partida de los expulsados con el puño en alto en la estación de tren, expresan la polarización política a la que se había llegado. Por su parte, Meyer pasa a Moscú con 12 acólitos, ya *ex-bauhäusler*. Vivirá en la U.R.S.S. durante cinco años en lo que no construye nada. Simplemente no encaja en el estalinismo, iniciando a pesar de su juventud y su valía, un lento declive también en Méjico y Suiza.

En estas fiestas la dimensión *performativa* era explícita, recordemos por ejemplo, el montaje *El Gabinete de figuras I*, o *Gabinete figural* (1922) estrenado con ocasión de una fiesta de disfraces de la *Bauhaus*. La inspiración vino de la emblemática película de Robert Wiene, *Das Kabinett des Dr. Caligari*, *El Gabinete del Dr. Caligari*, (1919). Esta cinta, que fue un éxito internacional, también supuso una inflexión en la historia de la cinematografía. Schlemmer, impactado por dicha obra como toda la vanguardia europea, monta *El Gabinete de figuras I* con figurines y escenografías de su hermano Carl y en su característica retórica adjudicó la dirección al propio Caligari, a Estados Unidos y a él mismo. Los diseños de Carl siguen la impronta de Oskar con, ciertamente, la atmósfera de un pabellón de constructivistas, voluptuosas y ortopédicas figuras de cabaret, y bigotudos forzudos de un circo industrial. Los figurines de colores, sobre una burlona cinta transportadora o movidos por manipuladores ocultos, aparecían ante el público como figuras completas, o medias e incluso cuartos de figura, y sus acciones escénicas eran grotescas. Los grandes protagonistas de esta obra van a ser precisamente las figuras cuyos nombres nos avisan de su impronta lúdica tanto como de su carácter irónico: Cuerpo de violín, Ajedrezado, Elemental, Ciudadano de clase superior, Cuestionable, Miss Rossy Re, etc.

La obra tuvo un gran éxito y fue montada de nuevo con también excelente repercusión ese mismo año, el cuarto día de la Semana Bauhaus, el 17 de agosto, bajo el título *El Gabinete de figuras II*. El espectáculo, variación de la primera propuesta,

introdujo ligeros cambios como figuras metálicas sobre alambres que se trasladaban muy rápidamente desde el fondo al primer término y vuelta. El débito a geometrías esenciales y colores primarios, junto con la mecanización, determinó dicho aplauso y el inicio de la consagración de Schlemmer como sumo pontífice de lo festivo y lo teatral en la Bauhaus. Todavía habrá una tercera recuperación de la puesta en escena durante un gira del aula de Teatro en 1926.

Schlemmer había llegado al centro en 1921, gracias a su prestigio como pintor y escultor, pero también merced a una interesante experimentación en danza realizada en su Stuttgart natal. Schlemmer es el gran inspirador de las celebraciones Bauhaus que adquirirán con él, un evidente toque de teatralización. Tras abandonar Schreyer el centro, él se hace cargo del aula de Teatro, a la que se dedica en cuerpo y alma salvo por sus eventuales trabajos escenográficos externos, como los del *Volksbühne* de Berlín. Durante seis años (1923-1929) y junto con alumnos con los que casi crea una escuela propia (muy notable fue Xanti Schawinsky), Oskar es el alma de las fiestas Bauhaus, que experimentan un enorme salto cualitativo, también es el titular oficioso de un taller volátil y transversal a todos los talleres: el inexistente taller de Fiestas. El cual, a pesar de no existir, cumplirá con más efectividad que ninguno el objetivo primordial de la obra de arte total Bauhaus, marcada por su concentración como por su disolución espacial, por su organización en el diseño como por su caos biológico, por su interpretación ensayada como por su improvisación y por sus protagonismos individuales igual que por su participación colectiva de *proto-happening*.

##### 5.- Fiesta Blanca

La fiesta Blanca o fiesta de las Barbas, las Narices y los Corazones de la Orquesta Bauhaus se celebra el 20 de marzo de 1926 como prelude inminente y ensayo de las galas (al día siguiente) por la finalización del edificio de Dessau. Éste fue un año importante para el centro que consiguió del *land* el rango de Escuela Superior de Diseño y sus maestros la importante categoría, para la Alemania de la época, de profesor. Ise Gropius califica la fiesta Blanca como la fiesta de disfraces más bonita que podía recordar, con ideas muy divertidas. Las invitaciones son exquisitamente diseñadas por Herbert Bayer, consiguiéndose un efecto muy unitario a través del uso del blanco y negro en los decorados y los disfraces, aunque también se permitieron los colores primarios (amarillo, azul y rojo) si iban sobre rayas, conos o cubos. De hecho, el título completo de la fiesta era: La fiesta Blanca. 2 /3 en blanco, 1/3 a color y éste sólo a

cuadros, lunares o rayas. Además, todos reciben instrucciones de vestirse con trajes de lunares, ajedrezados y a rayas.

Entre los disfraces destacan el de Lis Beyer como bailarina de cucuruchos, y el hombre-damero (anónimo) que se convierte en una de las imágenes-ícono Bauhaus. En la misma línea Heinrich Koch pinta la cabeza totalmente rapada con una espiral de blanco y negro que empezaba en la coronilla. No son las únicas propuestas, Marianne Brandt, una de las mejores diseñadoras del s. XX, se presenta con un tutú estructuralista blanco y un sombrero hecho de preservativos inflados.

Para la mujer de Gropius un par de números de revista que idearon Schlemmer y Schmidchen son excelentes y funcionan muy bien. Aunque Ise también se queja de que en general y hasta entonces, ambos artistas (en especial el de Stuttgart) tienen dos fallos básicos: un exceso de ideas que provoca fallos en los detalles, y el hecho de que la creatividad fogosa se acaba por convertir en inconstancia. No son creadores que puedan repetir sus obras un centenar de veces, sobre todo en el caso de Schlemmer, recordemos la escasez de representaciones de su obra maestra: *Ballet Triádico*. También es remarcable el montaje de Xanti Schawinsky para esta fiesta con el interesante título: *Bailarín de claqué contra máquina de claqué*.

El tema era “Fiesta de las barbas, narices y corazones de la orquesta de la Bauhaus” Schawinsky debía encargarse de los decorados, Herbert Bayer diseñó las invitaciones, se abrió en Berlín un centro de consultas sobre disfraces, Umbo accedió a montar una caseta donde la gente pudiera fotografiarse, y se planeó una representación a pesar de que faltaba el escenario; no habría más remedio que construirlo. El tiempo apremiaba, la temporada de fiestas tocaba a su fin, había que apresurarse... el plazo acababa el 31 de marzo. Se trabajaba intensamente, y los miembros de la Bauhaus ayudaban en lo que podían; las chicas tejían guirnaldas de flores que deberían ser vendidos en un bazar; se peinaron, ondularon y rizaron montones de cabellos para convertirlos en pelucas y en barbas de todos los estilos, de Sudermann a Chaplin; se esculpieron narices en un intento de imitar la injusticia de la naturaleza, y se inventaron corazones. Se enviaron invitaciones a todas partes donde fue posible [Schawinsky, 1985: 98].

#### 6.- La fiesta del Metal.

En la fiesta del Metal los protagonistas fueron literalmente los tornillos flojos o pasados de rosca. El evento tuvo lugar en época de Carnaval, el 9 de febrero de 1929, y puede concebirse como el canto de cisne de Oskar Schlemmer, quien por última vez hizo de maestro de ceremonias: en breve, en octubre de ese mismo año, se traslada a la Academia Estatal de Breslau. Aunque temporalmente la sección de teatro queda a cargo de Albert Mentzel (cuyo estilo teatral se basa en escenas cortas y políticamente

tendenciosas de temática social), se puede decir que con su marcha queda liquidado el taller de Teatro Bauhaus y su puesto en la historia.

Toda la escuela se decora para la gran ocasión con materiales y colores metalizados. Para llegar al evento en sentido estricto hay que ser poseedor de una ultramoderna invitación de acerado minimal. Las entradas publicitarias son un interesante diseño del profesor invitado Johan Niegeman, un arquitecto que en materia de publicidad compartía con Meyer y Joost Schmidt la directriz que se impone en la escuela: publicidad se identifica con información objetiva y breve de una oferta. Por ello, las metalizadas entradas tienen como motivo principal un plano de Dessau que permite encontrar fácilmente la ubicación de la fiesta, a su vez espléndidamente iluminada: el brillo del interior de la Bauhaus resplandece en la noche de invierno, las ventanas están adornadas con papeles metalizados pegados en la cara interior y las bombillas blancas y coloreadas son ordenadas por las diferentes salas.

Los invitados entran en el edificio a través de una alfombra metálica. A continuación, hay que pasar por la que Schlemmer llama la "hojalatería" donde los participantes pueden cubrir sus necesidades de metales más o menos nobles en múltiples formas: chapas y tijeras de hojalata, papel de aluminio, llaves inglesas, cucharas, abrelatas, peluquines metalizados y pintura de brillantina para las barbas postizas, etc. Ya caracterizado convenientemente, el fiestero puede bajar a la celebración a través de un tobogán de hojalata pintado de blanco con vagoneta, diseño de Xanti Schawinsky, tobogán ubicado en el ala que conecta los dos edificios de la Bauhaus. Nadie se libra del procedimiento. Ni siquiera el alcalde Hesse. En esa sala principal, todos los iniciados en los ritos del metal son recibidos por campanas tintineantes y un estridente toque de trompeta emitido por una banda de cuatro instrumentos perteneciente al pueblo de Dessau. Después se baja una verdadera "escalera musical" en la que cada peldaño emite un tono diferente. Así se pone de manifiesto el subtítulo del jolgorio (en realidad la que fue en origen primera idea para la fiesta): fiesta de las Campanas, los Timbres / Campanillas y los Cascabeles. Con todo, y ataviada con coquetones sombreros de copa plateados la dueña del espacio sonoro de la fiesta es la Orquesta Bauhaus, gracias a su impulso, ritmo y vitalidad.

La citada escalera lleva a una tómbola, una rueda de la suerte o un juego de tiro, y luego a las salas de baile. La tómbola está pensada para ayudar a las siempre precarias financiaciones. Se puede ganar incluso "un Kandinsky". En este caso se llegan a los 200

marcos de beneficio que Schlemmer reparte entre los que han participado en la organización.

Las diferentes salas están decoradas con relucientes planchas onduladas que devuelven el reflejo deformado de los bailarines, lo mismo que las máscaras colgadas de las paredes que hacen grotescas sombras, también hay cuencos brillantes de color latón, fruteros metálicos colgados del techo y el papel de estaño de distintos colores colocado por todas partes, incluso por el suelo o como confeti sobre los invitados. El ambiente se completa con decorados interactivos, disfraces, música, baile vanguardistas y sobre el escenario se representan piezas grotescas.

La fiesta es un éxito. La prensa local no escatima en elogios. Entre los asistentes están personalidades políticas del estado de Anhalt, así como público venido de Berlín, Leipzig, Halle y otras ciudades. El mismo alcalde Hesse, que asiste a la fiesta, fue un gran valedor político del centro. Una fiesta para la historia y, sobre todo, para la vida como obra de arte colectiva.

7.- Por último, hay que destacar como otra manifestación festiva las conmemoraciones, homenajes o celebraciones como los cumpleaños, las despedidas, los nacimientos de niños, las bodas, etc. Éstas últimas fueron 71 en los 14 años de existencia del centro. Con frecuencia, por la esencia artística del centro, los regalos son hechos personalmente y basculan de los pequeños motivos pensados en un instante, muy cerca de la broma, a verdaderas obras de arte Bauhaus. Sorprendentemente, se han conservado muchos de ellos ya que se encuentran hoy en el Archivo Bauhaus de Berlín. En este apartado hay que destacar:

a.- La doble fiesta del 4 y 5 de diciembre de 1926 que inaugura oficialmente los nuevos edificios de Dessau. Las invitaciones son un diseño de Herbert Bayer cuyo motivo protagonista es una fotografía de la propia escuela. Dada la ocasión se realiza un protocolo con discursos de las autoridades y visita de paseo por las instalaciones de 2.000 invitados venidos de todo el mundo. Al final, la gran estancia de la planta baja es la sala de baile principal, mientras que otras dependencias se habilitan como pequeños bares de música suave, lugares de encuentro y para la degustación culinaria.

El éxito resonante de esta fiesta tuvo una gran deuda con las muestras teatrales coordinadas por el propio Schlemmer: Danza espacial, Danza de las formas, Danza de la gesticulación y Danza de bastidores. Igualmente, el adelantado pupilo de Schlemmer, Xanti Schawinsky, recuperará la pantomima *Circo* que ya había estrenado en 1924. En general, la nota humorística definía las propuestas festivas de este alumno con fama de

*enfant terrible* dadaísta. Al jugar con el concepto circense, introducía el elemento animalístico con personajes de la fauna recortados en cartón. En un diseño para esta obra, en concreto para la escena *El domador y la fiera*, aparece a la izquierda la escenografía de una colorística entrada a un circo, con la tipografía informativa a la par que estética: CIRCUS. A continuación, un león de rostro verdoso, pupila inyectada en sangre y melena rubia, ruga ante un domador monigote cuyo látigo es en realidad un bastón y cuya cabeza cilíndrica parece rematarse con tres sombreros de copa sobrepuestos: una pierna desnuda, la derecha, avisa de que dentro del figurín hay un ser humano, la otra pierna se esconde en una prótesis piramidal o cónica. En la propuesta se percibe un distanciamiento del teatro narrativo para acercarse a una escena en donde se realiza un juego de colores, volúmenes y dinámicas, esencialmente el teatro aquí surge de un concepto formal y pictórico.

b.- La fiesta de los Latiguillos de Moda que tuvo lugar el 4 de diciembre de 1927 convocada para celebrar tanto el cumpleaños de Kandinsky como el primer aniversario del nuevo edificio de Dessau. El texto de la obra teatral escrita para la fiesta *La cosa de Weimar*, es una “broma privada” de las frases hechas más famosas en la escuela. Entre las teatrales parodias coordinadas por Schlemmer, destaca la de un ejercicio del curso Preliminar llevado por Moholy-Nagy, que consiste en palpar con los ojos cerrados las texturas de distintos materiales, los cuales, en esta ocasión, se metamorfosearon en salchichas, hilo, escobas o lana. Otros de los latiguillos en boca de todos era la repetida insistencia de Hannes Meyer en la palabra cooperativo, con cuya abreviación firmaba sus trabajos.

c.- La fiesta de fin de curso del 9 de julio de 1927 que consistió en una nueva puesta en escena del montaje de Schlemmer *Gabinete de figuras*, seguido de un baile en el comedor. El balance del evento fue altamente positivo a varios niveles: alegría generalizada (ayudada por el fin de curso), presencia institucional del ayuntamiento de Dessau, beneficios económicos y relevancia del hecho teatral en la escuela.

d.- La Bauhaus Berlín reinicia el 3 de enero de 1933 su labor de docencia a cargo de Mies van der Rohe como último director del centro. A las afueras de la capital se alquila una antigua fábrica de teléfonos en desuso, en la Birkbuschstrasse de Steglitz y se acondiciona con la ayuda de los mismos estudiantes. El plan de estudios reformado desde octubre de 1932, comprende cinco especialidades: Arquitectura e Interiorismo, Tejeduría, Publicidad, Fotografía y Bellas Artes / Arte creativo. Buscando perpetuar la Edad de Oro de Gropius en Dessau, inmediatamente se piensa en una gran fiesta de

Inauguración para demostrar tanto continuidad como renovación. En este punto y dada la magnitud a la que se llega, los alumnos en Berlín son más bien especializados ejecutores de fiestas, capaces incluso de repetirlas como otro producto de diseño estandarizado. En 14 años de fiestas se pasa de una libertaria espontaneidad a la rigurosa organización.

A escasos pasos de la última parada del 44, hay una señal amarilla brillante en una valla de madera: la entrada. Al cruzar un patio completamente cubierto de nieve, a través de una modesta puerta de la vieja fábrica con aspecto de caja, de repente llegamos a un extraño mundo. Los bauhäusler ataviados completamente de blanco, acompañan a los invitados a las salas que recuerdan fantasías de interiores arquitectónicos del año 2000. Ha tenido que ser trabajoso personal y económicamente crear estas salas de fiestas a partir del universo de formas Bauhaus. Algunas de las salas de trabajo están divididas, nuevas paredes y techos han sido colocados, (...) en todas las paredes, negros almohadones sirven para sentarse. En una esquina, tablones apilados de madera forman una pista de baile. Paredes a media altura de tela de gallinero subdividen a su vez las salas, confundiendo aún más si cabe la percepción espacial. Radiantes esferas cuelgan por el aire arrojando una luz difusa. Unos reflectores iluminan con su luz brillante parte de una pared blanca, de tal manera que también arrojan las sombras silueteadas de la gente situada frente a los mismos. Relucen bizarros discos lunares en verde y azul fosforescente en las salas a oscuras. Las paredes blancas de las escaleras camino de la segunda planta están decoradas con dibujos hechos con cinta aislante. En el nivel superior hay una sala, al final de la cual se han instalado practicables en forma de peldaños, los cuales pueden ocuparse si se desea asiento. Inicialmente todo esto nos sorprende como si fuera un espacio construido con frialdad. Pero rápidamente te acostumbras al nuevo mundo. Aparecen sin parar nuevos y sorprendentes efectos y finalmente caes totalmente rendido bajo el embrujo del mágico realismo de unas salas desbordantes de personas vestidas de un modo fantástico [Dearstyne, 1986: 120].

### 3. Situacionismo y el teatro de creación colectiva

El situacionismo como el TR rechaza el arte monumental realizado en los grandes contenedores culturales con sus marcos para ser percibidos, para pensar y realizar la cultura en relación directa con la vida cotidiana. Así, la realización escénica se comprende como un acontecimiento centrado no en representar ficciones, ni siquiera significaciones de la realidad, sino centrado en intervenir en la realidad. El situacionismo en los sesenta focaliza su lucha en las fuerzas económicas y políticas que dominan la vida, el TR a partir de los noventa se centra en luchar contra las relaciones impuestas en el sistema neoliberal en el que vivimos. Por su parte, el teatro de creación colectiva de los sesenta prepara el terreno del trabajo colectivo, en el que todos participan sin jerarquías fijas. En los sesenta esta democratización del trabajo teatral se queda dentro de los propios grupos de teatro que buscan formas de organización interna contrarias a la verticalidad, el TR en los noventa lleva este concepto al público, planteando que la democratización no se quede en el propio grupo sino que llega al público que participa en la creación de la realización escénica.

El situacionismo que se constituyó en un encuentro en la ciudad italiana de Cosio d'Arroscia el 28 de julio de 1957, es un proyecto revolucionario que hasta 1972 reúne a un grupo diverso de personas procedentes de entre otros grupos de vanguardia: la Internacional Letrista, el Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginista y la Asociación Psicogeográfica de Londres. Liderados, entre otros, por Guy Debord, los situacionistas pretenden realizar una revolución cultural fundamentada en la defensa de un arte materialista, por eso plantean un arte de situación, en el que se elimina la frontera entre arte y vida, para construir en la realidad cotidiana, y así, vivir la situación en lugar de vivir la evocación de una situación a través del arte. Según la propia definición que Debord hace en 1967 en *La sociedad del espectáculo*, un texto fundamental para el movimiento situacionista, una situación debe ser un momento de la vida, construido concreta y deliberadamente por la organización colectiva de un ambiente unitario y un juego de acontecimientos.

Esta nueva vanguardia lucha contra la miseria vital que supone una existencia construida bajo condiciones de explotación y que es presentada como inmutable, como la única posible. En este sistema de dominación el sistema del arte burgués ha separado

el arte de la vida cotidiana, para inducir una pasividad contemplativa ventajosa para la clase explotadora, por esto sostienen que el arte es un poderoso instrumento de dominación de clase. Esta forma de comprender el arte defiende la construcción de “situaciones”, para que el arte forme parte de la vida cotidiana y así llegue a ser un instrumento activo de transformación social, es decir, un cambio radical del arte que implica la eliminación de la frontera que separa el arte de la vida, y una implicación total por parte de los artistas. Los situacionistas junto con Gramsci, Marcuse o Althusser, rechazan la concepción de la ideología como un sistema de ideas y plantean considerar el carácter práctico de la misma. Lo que diferencia esta vanguardia de otras, es que proponen una revolución social realizada desde todos los ámbitos de forma autónoma, y lógicamente también por los artistas de forma autónoma y con sus propios medios. El objetivo para los situacionistas no es perseguir una esencia inmutable, una sustancia inamovible, sino luchar para construir unas relaciones libres de dominación y libres de explotación en la que los medios de construcción de la vida cotidiana no sean un privilegio de unos pocos. El campo de lucha, el lugar donde se juega lo fundamental de nuestra existencia es en los mecanismos disciplinarios y en los sistemas de control. Por lo tanto la ciencia y la tecnología están totalmente implicadas en la lucha por el modo en que van a ser aplicadas y por el modo en que van a ser desarrolladas.

En cuanto ornamento indispensable de los objetos producidos en nuestros días, en cuanto exponente general de la racionalidad del sistema, y en cuanto sector económico puntero que elabora una multitud cada vez más creciente de imágenes-objetos, el espectáculo es la principal producción de la sociedad actual. El espectáculo somete a los seres humanos en la medida en que la economía los ha sometido ya totalmente. No es otra cosa que la economía que se desarrolla por sí sola. Es el reflejo fiel de la producción material y la objetivación infiel de los productores. La primera fase de la dominación de la economía sobre la vida social comportó una evidente degradación del ser en tener, en lo que respecta a toda valoración humana. La fase actual de ocupación total de la vida social por los resultados acumulados de la economía conduce a un desplazamiento generalizado del tener al parecer, del cual extrae todo “tener” efectivo su prestigio inmediato y su función última [Debord, 1967:42,43].

Para los situacionistas ninguno de los campos sociales se percibe como privilegiado, ni como el centro desde el cual plantear el cambio social, no se concentran en un espacio social específico ya que entienden que los esfuerzos para la revolución han de aplicarse en todos los sectores. La relación ideológica que plantean entre el artista y la lucha política consiste en que el artista no busca vincularse a una lucha política que sucede en otro lugar, sino que pretende hacer una lucha política propia. No

se trata por lo tanto de poner el arte al servicio de una revolución sino de realizar una revolución en el propio medio artístico y con los medios de los artistas. El cambio social no tiene un centro de operaciones, no hay un núcleo privilegiado de donde surjan los esfuerzos para la lucha, ninguno de los campos sociales es un campo privilegiado, la revolución debe hacerse en todos los lugares, en todas las esferas y todas las áreas son centros de lucha, también la práctica artística.

El arte de “situación” rechaza la ficción para defender el juego, se propone eliminar del arte la ficción y quedarse con el juego no competitivo, es la nueva versión del sentimiento del absurdo que recorre la cultura francesa posterior a la Segunda Guerra Mundial, pero a diferencia de Albert Camus o Jean-Paul Sartre que sitúan el absurdo en la condición humana, los situacionistas lo entienden como producto de la forma de vida de la sociedad actual, causado principalmente por la desposesión de los medios de construcción de la vida cotidiana. La intervención del situacionismo es total porque no hay ningún espacio de la experiencia que no tenga que ser transformado por medio de las formas experimentales de un juego revolucionario.

Los situacionistas al enfatizar el juego en lugar de la imaginación, conectan su propuesta directamente con la economía. La conexión se produce, además, a dos niveles, al nivel del uso y reinención del desarrollo tecnológico y al nivel de la abolición de la explotación capitalista. Por el mismo motivo, no necesitarán oponerse a la razón y la podrán poner al servicio de la aventura. Buscarán así la confluencia entre la economía liberada que conlleva el juego permanente y la liberación cultural, algo que no cabía dentro de los parámetros de los surrealistas. Y desde la perspectiva global que les ofrece esa confluencia buscada, valorarán, criticarán y extremarán lo que ellos llaman “la descomposición del arte”, esto es, las vanguardias, el modernismo y su repetición contemporánea [Sainz, 2011:60].

Por otro lado, defienden el trabajo colectivo, sin especialistas y donde prevalece la intervención frente a la contemplación y la comunicación frente al discurso sin respuesta. La apropiación del desarrollo técnico para el uso común sin jerarquías. Los situacionistas condenaron el espectáculo, como un espacio de “no intervención”, ya que en él no había lugar para que el espectador participase en lo que estaba observando. Su misión fue la lucha contra “la sociedad del espectáculo” y en su lugar, aportaron la idea de la creación de situaciones en la que los participantes en lugar de observar construían la situación. En contra del espectáculo burgués introducen la participación del público.

Siguiendo a Sainz [2011] podemos destacar tres aspectos fundamentales en la relación entre el arte y la técnica en el situacionismo:

a.- El primero, es la relación entre cultura y vida cotidiana. Rechazan el arte monumental que se eleva por encima de la cotidianeidad. La cultura hay que pensarla en relación a la vida cotidiana. Lo que está en juego es la pugna por el ocio y sobre la manera de utilizarlo. Uno de los aspectos que más singulariza esta vanguardia respecto de las demás es entender la cultura como horizonte práctico. Hay una supresión radical de cualquier idealismo de las vanguardias al ser un arte activista. Al identificar la cultura como un espacio de intervención, están planteando que el marco de acción del artista es el enfrentamiento contra las fuerzas económicas y políticas que dominan la vida cotidiana. Es decir, la lucha ocurre en nosotros mismos y no es un problema exclusivamente intelectual sino que tiene más que ver con la construcción de subjetividades.

b.- La segunda cuestión es la dialéctica entre el poder de la cultura y las bases materiales. La cultura como construcción estética tiene unas condiciones materiales de existencia que son siempre históricas. La cultura no puede pretender desligarse de las técnicas de condicionamiento sino que debe situarse en la lucha en torno a la invención y uso de las técnicas implantada en la vida cotidiana. Por lo que la obra artística pone en primer plano su carácter relacional, el hecho de que no tiene en sí misma sus condiciones de existencia, depende de una base material históricamente dependiente.

c.- La tercera es la noción de que todo es transformable, nada es inmutable y por lo tanto la vida se puede construir en todos sus aspectos. A partir de la historia uno puede comprender que nada hay eterno o inmutable, que todo es histórico y por lo tanto todo es transformable.

El impacto internacional de estas manifestaciones situacionistas y su rechazo del estado por ser algo burocrático, patriarcal, autoritario y represivo, encuentran un gran apoyo en el creciente impacto de los medios de comunicación de masas, que ayudan a construir un movimiento crítico global. Muchos son los portavoces de esta ambiente de protesta, recordemos, entre otros, a Herbert Marcuse, autor de, entre otros, *El hombre unidimensional* (1964) en el que realiza un diagnóstico lapidario del capitalismo que se convierte en el punto de partida obligado para el rechazo que toda la izquierda hace del capitalismo en los años 60: productivismo, consumismo, medios masivos alienadores, la anulación del pensamiento crítico, y de las actitudes contestatarias. Otro texto posterior de Marcuse, *Un ensayo sobre la liberación*, (1969) nos ayuda a situar la experimentación teatral dentro del contexto político y cultural, al realizar una insistente defensa de la necesidad de una nueva sensibilidad: la nueva sensibilidad, sostiene

Marcuse, expresará la afirmación de los instintos de vida sobre la agresividad y la culpa, y rechazará la injusticia y la miseria, construyendo así una ulterior evolución del “nivel de vida”. Un universo de relaciones humanas que ya no esté mediatizado por el mercado, que ya no se base en la explotación competitiva o el miedo, exige una sensibilidad receptiva de formas y modos de realidad que hasta ahora sólo han sido proyectados por la imaginación estética.

Un desarrollo del situacionismo lo podemos encontrar en las experiencias parateatrales de los setenta de Jerzy Grotowski, quien realiza un cambio radical en la actividad del Teatro laboratorio, y junto con un grupo de compañeros intentan rebasar los límites del teatro y se dedican a realizar diversos trabajos de investigación, en el campo de la “cultura activa”, con proyectos como: *Meditations Aloud* (Meditaciones en voz alta), dirigido por Ludwik Falsen, en el que se busca a través del proceso de la palabra liberar en los participantes sus propios impulsos. *Event* (Evento), dirigido por el actor Zbigniew Cynkutis y la actriz Rena Mirecka con el objetivo de evocar un lugar entre el juego y la actuación a través de aspectos no técnicos del arte del actor. *Special Projet* (Proyecto especial) dirigido por el actor Ryszard Cieslak que se centra en la generación de un encuentro creativo y espontáneo.

Desde la perspectiva teatral, los fenómenos parateatrales, o fenómenos de la “cultura activa” son consecuencias lógicas de nuestro propósito, derrumbar los muros, o sea, los límites convencionales del teatro. Antes decíamos: hay público y escenario como dos espacios separados. Y ahora decimos: la acción ocurre donde ocurre. Si decimos que la acción tiene lugar en un bosque, entonces es un bosque real, y no es un decorado que finge ser un bosque. Si decimos que ocurre a pleno sol, la acción tiene que ocurrir donde realmente haya sol. Algo ocurre entre la gente y no es una historia del tipo “érase una vez”. No, ello ocurre en ese mismo momento, o sea es irrepetible, incluso, si lo preparamos no se repetirá igual. O sea, existe una identidad total del lugar, del tiempo y de la acción. Estas son actividades parateatrales. No existen actores, por supuesto, en el sentido de que alguien realice algo delante de otro, sino son personas que realizan ciertas acciones, ciertos fenómenos de actividad, ante gente que son participantes activos. Construimos una estructura general para iniciar los acontecimientos (...) Está preparada, digamos una posibilidad. Entonces, en realidad, la acción surge de los participantes, pero puede surgir porque alguien de alguna forma lo había preparado, alguien lo había dejado surgir, había previsto situaciones convenientes. Si lo miramos desde el teatro, hay que decir que ha sido derrumbada la estructura del argumento” [Guslarstwa, 1980].

En estos años sesenta, una época liminar de luchas y transformaciones sociales, surge muy ligado al situacionismo un interés generalizado por la creación colectiva. Una forma de entender el teatro que se fundamenta en dos principios: el primero, es el

teatro de creación; se considera cada proceso de construcción escénica un acontecimiento único y singular del que debe partir la representación escénica. No puede existir un texto cerrado previo a los ensayos. Es la creación escénica que se realiza a partir de los elementos existentes en cada proceso, una creación *ex nihilo*, por esto, este tipo de teatro se desarrolla siempre en una relación íntima con el contexto en el que se produce, con las circunstancias existentes, que siempre son cambiantes. No hay, por lo tanto, un modelo para este tipo de teatro, ya que al plantear la construcción en función del contexto existente, cada proceso será distinto. Una de las ideas centrales del teatro de creación es que todos los componentes constitutivos de la puesta en escena, son inventados originariamente, basados en presupuestos que no cuentan con una dramaturgia preestablecida. La dramaturgia se comprende como una escritura en la escena y no como una escritura literaria. El dramaturgo pasa de ser un escritor de estudio, exiliado del proceso de ensayos, a ser un miembro más del grupo. Así, se construyen espectáculos como *La serpiente* del Open Theatre, fundado por Joseph Chaikin en 1963, uno de los grupos más importantes de vanguardia de los Estados Unidos en los sesenta y setenta. El propio Chaikin, denomina sus puestas en escena, eventos teatrales, para diferenciarlos de las construcciones escénicas convencionales, en las que se parte de un texto y los actores están subordinados a la propuesta de un director de escena. El espectáculo *La serpiente* se construye, como decíamos, con el dramaturgo implicado en el proceso de ensayos, después de dos meses de improvisaciones, Jean-Claude van Itallie, elabora un primer texto, a partir del cual los actores vuelven a improvisar, se introducen modificaciones, y así va apareciendo la realización escénica. A partir de este espectáculo los textos de las puestas en escena del Open Theatre van a estar firmados colectivamente.

El segundo principio en el que se fundamenta el teatro de creación colectiva, es que surge de un grupo y no de un individuo. Este segundo principio fundamental en el teatro de creación colectiva refleja también una ideología: se antepone lo colectivo a lo individual, ya que se cree que en la interrelación entre los miembros, el individuo se construye y no al revés, de aquí el deseo de crear colectivamente, a partir de debates en los que todos los miembros participan. Desde esta perspectiva el teatro convencional es un microcosmos de la sociedad dominante y tiene carácter de clase, y el teatro de creación colectiva transforma a los espectadores en sujetos de acción. De la conciencia dócil de la creación individualista a la interacción, al diálogo y a la autocrítica. El pionero de la creación colectiva en latinoamericana es Enrique Buenaventura (1925-

2003), director del Teatro experimental de Cali, quien publica en 1972, su método de creación colectiva que será utilizado desde entonces por numerosos colectivos. Buenaventura trabaja las improvisaciones a partir de la interpretación de los sueños de Sigmund Freud, las analogías y las asociaciones libres. El director y los actores deben distinguir una relación que integre el mayor número posible de asociaciones libres para crear un hilo conductor entre ellas que pongan de manifiesto el contenido latente.

En las improvisaciones a partir de analogías, el acercamiento al texto se realiza por medio de experiencias análogas vividas o creadas por el actor:

El texto es una analogía de la vida social y esta analogía tiene estructura propia y una relativa autonomía. Es esta estructura la que permitió el análisis artístico del material social dentro del cual el texto se inscribe y la puesta en tela de juicio de la ideología como aglutinante, como “cemento” de ese material. Este mecanismo se repite en pequeño, en el caso de la improvisación por analogía. El actor actúa, así, respecto al texto, como actúa el autor respecto al material. El autor indaga, por este medio, el conflicto fundamental del material que está tratando en la obra, y el actor hace eso mismo con el tratamiento que la obra ha dado a ese material. ¿Qué entendemos por analogía? Entendemos un conflicto semejante al planteado en la obra o en la parte de la obra que queremos improvisar. Esta semejanza debe buscarse con cuidado a fin de que la analogía recoja la contradicción contenida en la escena, pero no hay fórmula que elimine el error posible. Será la misma improvisación la que muestre la insuficiencia de la analogía [Buenaventura y Vidal, 1980: 85].

En el teatro de creación colectiva, el diálogo se impone como el camino mediante el cual los hombres ganan significación en cuanto tales. La creación colectiva se fundamenta en la colaboración, en la cooperación y en la no exclusión. Por esto, el diálogo es una exigencia existencial y el proceso de creación no puede reducirse a un mero acto de depositar ideas de un sujeto en otro, ni convertirse tampoco en un simple cambio de ideas consumadas por sus permutantes. Tampoco debe ser discusión guerrera, polémica, entre los sujetos que no buscan la verdad, sino solamente imponer su verdad. El diálogo debe ser un encuentro entre los hombres, un acto creador que estimula la reflexión y la acción verdadera de los hombres sobre la realidad. Como indica Freire [1970] las personas no se hacen en el silencio, sino en la acción, en la reflexión, en la palabra y nadie puede decir la palabra verdadera sólo, o decirla para los otros. Plantear la acción, decir la palabra, referida al mundo, que se ha de transformar, implica un encuentro de los hombres para esta transformación.

Hay una gran libertad de posibilidades para todos los participantes, el proceso tiene por objeto la investigación sobre el mundo en que se vive, por lo que cada

miembro profundiza en el conocimiento de sí mismo y transforma su experiencia personal. Por todo esto, en este tipo de puestas en escena debe haber un proceso de investigación sobre cuestiones que interesen al grupo. No se trata de encontrar en un texto literario dramático, lo que al grupo pueda interesarle, sino en situar en primer plano los intereses del grupo y a partir de ahí comenzar la creación. En el teatro de creación colectiva el trabajo del grupo es lo principal ya que los ensayos no son utilizados para comprobar, corroborar, mejorar o adornar, la concepción, las ideas o el plan de montaje de un director, sino que se reconocen como el espacio-tiempo en el que el grupo construirá la representación escénica. El trabajo actoral se caracteriza porque hay una unidad en el grupo entre lo que creen, lo que buscan, lo que hacen en el escenario y en muchos casos también entre como ellos viven. Hay una mayor implicación personal ya que la representación escénica surge del propio trabajo. En el teatro de creación colectiva el actor es un creador más de la representación escénica, como indica Louis Samier, uno de los actores del Théâtre du Soleil:

No sólo me siento como un actor aquí, sino que me encuentro a mi mismo en sintonía con lo que estoy haciendo (...) aquí se requiere un actor creador para la puesta en escena. La representación escénica procede del grupo y está íntimamente conectada a la vida y trabajo del grupo [Copfermann, 1980: 30].

Alineando la ideología política con la práctica escénica, muchas compañías, en la década de los sesenta, desarrollan estructuras colectivas, en las que no hay un director que establece un control final sobre el resultado. El modelo colectivo insiste en la responsabilidad compartida y en que todos los participantes deben tener la posibilidad de expresarse. En estas décadas se necesitan estructuras de organización y metodologías de trabajo que estén de acuerdo con unos procesos más democráticos, donde desaparezcan las jerarquías y se trabaje desde la cooperación, una expresión práctica del compromiso político e ideológico, un compromiso con la comunidad y con el arte en general. Todos los miembros del colectivo tienen una mayor libertad para descubrir. Se pone el énfasis en una manera de trabajar que favorece el intercambio de ideas, la intuición y la espontaneidad. Es un modelo de colaboración cooperativa, un medio de tomar el control del trabajo y de actuar con autonomía, una manera de reflejar el compromiso con la comunidad y la realidad social contemporánea.

Muchos creadores del momento buscan alternativas a lo establecido, a las prácticas y a las instituciones dominantes, buscan nuevas formas de crear y nuevas

maneras de organizarse: la alternancia, la sucesión de roles por azar, el consenso en todas las áreas, la gerontocracia en la que los miembros más antiguos forman un comité que toma las decisiones, la democracia participativa, etc.

En gran medida, se rechaza el objeto artístico, se da más importancia al proceso que al resultado, a la participación en lugar del consumo, a lo efímero sobre lo permanente, a lo indeterminado sobre lo certero. En un contexto en el que las representaciones convencionales se perciben como la expresión de una falsa ética, se acepta el teatro de creación colectiva como una promesa de autenticidad, puesta en evidencia por la utilización de técnicas de creación como el azar, los objetos encontrados, el juego, la participación de la audiencia, etc. Esta forma teatral en sus comienzos tiene un visión radical de las jerarquías y propone la abolición de cualquier rol dentro del grupo, cualquiera puede realizar cualquier especialidad. Muchas de estas metodologías de teatro de creación colectiva de los años 60 y 70 contienen las siguientes fases de construcción escénica que vamos a exponer sucesivamente aunque en la práctica pueden yuxtaponerse.

#### a.- Primera etapa: los elementos generativos

El teatro de creación colectiva puede comenzar por cualquier elemento motivador del proceso de creación, lo imprescindible para que se inicie un proceso es un grupo y un marco de trabajo para investigar. En lugar de comenzar el proceso por un texto que alguien escribió para ser representado, se inicia por la creación de un grupo que desea realizar un proceso de teatro de creación colectiva. Los procesos de creación que parten de un texto literario dramático, tienen ya mucho de lo que posteriormente será la representación escénica, o por lo menos un bosquejo de dicha representación escénica. Se podría argumentar que partiendo de un texto literario dramático no necesariamente tiene que mantenerse en la representación escénica los elementos esenciales de dicho texto, que se puede llegar a una representación escénica tan distinta del texto inicial que ya no se reconozcan personajes, espacios o línea narrativa. En este caso se estaría realizando una puesta en escena en donde entre otros elementos motivadores del proceso de creación se encontraría dicho texto, por lo que no se estaría realizando una puesta en escena de ese texto, sino de varios elementos de partida entre los que se encuentra dicho texto. Comprender esto es esencial para distinguir el teatro de creación colectiva de otros procesos de creación escénica en los que se trata de poner

en escena un texto, después de un proceso de investigación sobre sus posibles interpretaciones.

El teatro de creación colectiva desafía a todos los miembros del grupo a implicarse individualmente, a experimentar sobre sí mismos, a desarrollar su sentido de lo colectivo. Es fundamental que todos los miembros estén dispuestos a trabajar con todas las propuestas, a realizar un trabajo de experimentación y de búsqueda de todas las ideas propuestas por igual. Las decisiones iniciales son fundamentales, saber lo que el colectivo desea es de una importancia capital, sobre todo si el grupo es nuevo. Por esto, las discusiones en el trabajo preliminar son necesarias, compartir toda la información, y establecer colectivamente el marco de trabajo.

Existen varios procedimientos para encontrar elementos generadores de un espectáculo de teatro de creación colectiva: en primer lugar, está la tormenta de ideas. Hay muchas maneras de realizar tormentas de ideas pero todas ellas se pueden clasificar en dos bloques, el primero es el que se realiza con el grupo sentado y es exclusivamente verbal, cada miembro sucesivamente va diciendo palabras por asociaciones a partir de lo que escucha. Una segunda opción es realizar tormentas de ideas escenificadas. En este caso el grupo no está sentado sino que aporta una acción, un movimiento, un gesto, etc., al grupo que continua el proceso a partir de una lógica asociativa.

En segundo lugar, encontramos el trabajo con los sistemas de significación escénicos (actor, espacio, objeto, iluminación, sonido y tiempo). Este trabajo se puede realizar a partir de cinco herramientas básicas:

a) La exploración científica, este es un trabajo fundamentado en el análisis de los rasgos objetivos de cada elemento escénico y sus propiedades.

b) La investigación de posibilidades no cotidianas, se trata de descubrir otros posible usos no cotidianos de los elementos.

c) La búsqueda de material escénico a partir de los sistemas de significación. Por ejemplo a partir de una imagen se trata de construir una escenografía y a partir de ella, trabajar la significación del espacio, la situación del público, las entradas y salidas, los focos de atención, etc. Otro ejercicio posible a partir de objetos, es el siguiente: cada participante aporta una fotografía y un objeto con los que tenga una relación personal importante. Los presenta al grupo y posteriormente los sitúa en el espacio como si de una exposición se tratase. A continuación cada miembro realiza las conexiones que desee entre los objetos colocados en el espacio. A partir de estas conexiones se pueden escenificar acciones.

El Théâtre du Soleil se constituye como cooperativa de trabajadores por un grupo de diez estudiantes de París en 1964 entre las que está su directora Ariane Mnouchkine, que estudia con Jacques Lecoq. Inicialmente su trabajo no es de creación colectiva pero después del Mayo del 68, el grupo se retira a vivir y trabajar juntos durante dos meses a una ex fábrica de sal y allí exploran entre otras cosas la técnica clown. Cada miembro del grupo desarrolla una figura de clown, surgiendo de este trabajo una esbozo de realización escénica, y al finalizar su estancia realizan una escenificación improvisada en el pueblo, que tiene tanto éxito que deciden transformarlo en representación, apareciendo *Les Clowns*. A partir de este montaje la compañía aunque utiliza diferentes metodologías, siempre comienza sus procesos de creación a partir de una extensa investigación actoral. Después de la *Edad de Bronce* (1975) el grupo vuelve a utilizar textos como base de sus representaciones con Mnouchkine finalmente establecida como directora, aunque su proceso de creación a partir de la investigación actoral permanece y es una de las claves que les permite alcanzar un estilo propio mundialmente reconocido.

d) La cuarta herramienta básica para trabajar con los sistemas de significación escénicos es el juego y el azar. Una compañía que utiliza el azar para sus procesos de creación es The People Show, uno de los grupos inglesas con más trayectoria en el teatro de creación colectiva, surgida en 1966. En su espectáculo *Cambios*, la representación se estructuraba cada noche según la tirada de un dado, el grupo defiende esta dinámica ya que consideran que así el actor no se dedica al arte de la interpretación sino al arte de la creación. Niegan la existencia de un modelo de teatro de creación colectiva, y trabajan con diferentes metodologías vinculadas a contextos específicos, y generalmente rechazan la figura de un director en su trabajo, es una compañía bajo la dirección de sus artistas que deciden trabajar con diferentes procesos y herramientas.

e) En quinto lugar, están los posibles temas, narraciones o ideas que pueden proceder de los propios miembros del grupo o surgir de comunidades en las que se esté trabajando. Pueden surgir de la propia experiencia, de la realidad socio-política, de sueños, de recuerdos, etc. Una primera manera de trabajar con narraciones que vienen de los propios participantes, es organizar a los miembros del taller en grupos reducidos para que escenifiquen las historias a los otros grupos que deben adivinar la historia representada.

Major Road Theatre Company es una de las compañías londinenses que realiza teatro de creación colectiva vinculado al arte comunitario. Esta compañía fue fundada

en Londres en 1973, por Graham Devlin, y en 1978 se traslada a Bradford, West Yorkshire. Comienza sus espectáculos con la identificación de una comunidad y un lugar de trabajo. Partiendo de la comunidad, la compañía elige un equipo para el proyecto, normalmente hay representantes de música, danza, y teatro, que se reúnen y determinan una manera específica de trabajar juntos. Para ellos es fundamental la colaboración entre distintas disciplinas artísticas, lo que hace posible que los participantes exploren y experimenten en el propio proceso de creación. Trabajan con una lista de aproximadamente unos treinta y cinco artistas para la creación de estos equipos, con la idea de no tener nunca más de dos personas nuevas en un mismo grupo de trabajo, que suelen ser de ocho personas. Una vez reunidos comienzan por la búsqueda de un tema o asunto relevante a la comunidad implicada. Algunos de sus espectáculos son: *Una gota en el océano*, una *performance* visual creada con estudiantes disminuidos, *Caras de represión*, creada con un teatro de la juventud y representada en un museo, *Lago, lago, lago*, en donde se pide a la audiencia que participe en una danza realizada en un paso elevado sobre un lago, y en un sorprendente final algunos se zambullen en el agua. La compañía plantea que el teatro de creación debe dar voz a la gente, debe dar la posibilidad y la oportunidad de ser creativos, por esto el proceso de creación escénica es flexible para que los integrantes de cada espectáculo puedan participar en el proceso. Otra compañía de teatro de creación colectiva y arte comunitario londinense, es Inter-Action Theatre, fundada en 1968, como una cooperativa. La finalidad del grupo es implicar a los espectadores en la mejora de sus propias comunidades, como unirse para exigir mejores instalaciones de ocio. Entre las múltiples actividades que tiene el grupo en Kentish Town, se incluye una granja urbana, una furgoneta para los medios de comunicación comunitarios, un autobús de dos pisos con cine y teatro, un proyecto de educación alternativa trabajando con los adolescentes con problemas escolares, un centro de recursos comunitarios, programas de actividades artísticas con detenidos, etc.

En este primer trabajo de búsqueda de material escénico es importante prescindir de valorar la corrección del material encontrado, no hay que valorar ni su utilidad práctica ni su fundamentación teórica. En el proceso de búsqueda de elementos generadores del espectáculo, hay que permitirse trabajar la suspensión o aplazamiento de los juicios y criterios y la valoración de lo encontrado. Solo después de obtenerse un número considerable de propuestas se procede al análisis crítico.

El proceso del teatro de creación colectiva se puede comparar con un triángulo comenzando por la base, al principio todos los miembros en igualdad de condiciones aportan ideas, materiales, y cualquiera de ellos puede convertirse en el elemento generativo del proceso creativo. Todo el material aportado debe ser aceptado por el grupo, asimismo, quien lo propone debe estar dispuesto a que sea trabajado y modificado hasta convertirse en un producto colectivo, es decir, tomado por todos como propio, apropiación que implica que se seguirá modificando hasta que dejará de ser algo personal y pasará a ser grupal. Santiago García y La Candelaria, uno de los grupos de teatro de creación colectiva más importante de Colombia, son un buen ejemplo de cómo encontrar material a partir de la propia experiencia:

Para acometer el trabajo de una obra, el grupo no espera una propuesta individual del director o de algún miembro de colectivo. Por el contrario, esperamos que la propuesta venga de la misma realidad circundante dentro de la que se mueve el propio grupo. De ahí la importancia de que los integrantes estén activamente interesados en la realidad política y social del país. Es decir, la importancia de una praxis política (...) Por ejemplo, en “Guadalupe” esta motivación se generó en un viaje que el grupo hizo a los Llanos Orientales, invitado a participar en un festival de la cultura y el deporte de Arauca. Allí empezamos a conocer la música llanera. Nos interesaron los corridos y las canciones que contaban la historia de la revolución liberal de los Llanos, la figura de Guadalupe Salcedo. Allí, en esa vasta y desconocida región del país, se empezó a gestar el interés por la convulsiva historia de los años 50 [Santiago García, 2002, I: 36,37].

#### b.- Segunda etapa: la documentación y análisis de los elementos generativos

En esta segunda etapa se realizan dos tipos de trabajo: la documentación sobre los elementos generadores y el análisis de dichos elementos. El trabajo de documentación se puede realizar creando varios grupos o comisiones para realizar diferentes trabajos como visitas a museos, bibliotecas, videotecas, entrevistas, grabación de videos, etc. El mismo Enrique Buenaventura nos explica como realizaron el trabajo de documentación en la puesta en escena de *La denuncia*, que surgió al leer un resumen del debate de la Cámara de Representantes de Colombia sobre la huelga de “las bananeras” en 1929:

Naturalmente mediante la confrontación de documentos hecha desde el punto de vista de la ciencia histórica contemporánea: el materialismo histórico. Nadie puede pretender una visión “virginal”, “desinteresada” y “neutral” de la historia. Esa visión no existe. Los documentos mismos son visiones parciales e interesadas y representan posiciones de clases, sectores y grupos de la sociedad colombiana de la época. Estudiamos, entonces, el proceso del neocolonialismo y el origen de nuestro

sub-desarrollo con la ayuda de especialistas en la materia. Vimos cómo los documentos se insertaban en ese proceso, mostrando las múltiples alternativas, los aspectos peculiares, destacando las “personalidades” cuya influencia fue decisiva. El estudio se hizo por “comisiones”: comisión del problema laboral, comisión del problema político, comisiones encargadas de estudiar el aspecto militar, financiero, etc. [Buenaventura, 1973: 36].

En el trabajo de ensayos analíticos es donde se desarrollan escénicamente los elementos generativos buscando distintas líneas de investigación. Lo esencial de este trabajo no es buscar una narración lineal con cada material seleccionado, sino darle a cada material la posibilidad de ser, de librarse de la subordinación a la necesidad de narrar, y así desarrollar toda su expresividad como material escénico. A continuación vamos a describir algunas herramientas metodológicas para realizar estos ensayos analíticos: la primera, es la búsqueda de alternativas, su objetivo reside en conseguir el mayor número posible de propuestas, no de elegir la mejor. Durante el proceso puede reconocerse alguna alternativa que constituya una solución satisfactoria, pero éste no es el objetivo, ni por ello cesará la búsqueda, mientras esta fase continúe. Es interesante establecer un mínimo de alternativas a alcanzar para que no se detenga el proceso de búsqueda y análisis con la primera alternativa encontrada.

En segundo lugar, está el fraccionamiento o división. Las líneas divisorias, naturales o verdaderas, tienen poca utilidad en cuanto a la creación de nuevas ideas, puesto que tienden a agruparse en la forma original del conjunto, ya que es como se formaron en un principio. Sin embargo, mediante el uso de divisiones artificiales se crean las condiciones para ordenar las partes en un manera nueva. Por lo tanto, no se trata de dividir los modelos en sus componentes, sino de fraccionarlos en cualquier forma artificial que se revele eficaz al producirse su reestructuración automática. Como el objetivo del fraccionamiento es romper la sólida unidad de los modelos, no importa que sea parcial, limitándose a algunos aspectos del material escénico en vez de comprender todo su conjunto. No se busca la solución correcta, sino una distinta ordenación de la información que provoque una visión diferente de una situación.

En tercer lugar, podemos utilizar la inversión. En algunos casos el resultado de la inversión puede parecer sumamente ridículo. No importa. El uso deliberado de ideas ridículas puede tener tanta eficacia como el uso de ideas más consecuentes. A partir de la nueva situación originada por la inversión se desarrollan nuevas ideas, enfoques, se evita la concatenación de ideas convencionales, y se produce una liberación de la

información contenida en modelos rígidos mediante su disgregación y subsiguiente ordenación.

En cuarto lugar, podemos realizar analogías que constituyen un vehículo para conferir nuevos enfoques a un material en vez de confiar meramente en una inspiración espontánea. No se trata de demostrar nada, sino de proporcionar un estímulo a la mente. Las analogías permiten el desarrollo de funciones, procesos y relaciones que luego se pueden integrar, si se considera oportuno, en el evento escénico.

En quinto lugar, podemos modificar el orden de los objetos encontrados. En la memoria se establecen modelos según la secuencia de llegada de la información. Después de su elaboración, dichos modelos tienden a desarrollarse en ciertas formas y a unirse con otros modelos. El objetivo es reestructurar estos modelos, modificando el orden de llegada.

En sexto lugar, se buscan otras perspectivas desde donde se observa el material, al modificar el lugar desde donde se observa, el material se transforma dando lugar a otras opciones. Por otro lado, Oddey [1994] propone los siguientes ejercicios que son muy útiles para analizar el material escénico y por lo tanto para profundizar sobre los elementos generadores del espectáculo:

- a) Presentar físicamente una imagen que refleje el punto de vista individual sobre el elemento generador. Contemplar dicha imagen y debatirla en grupo.
- b) Realizar en grupo una imagen común acerca del elemento generador, mientras que un miembro del grupo, que no participa de dicha construcción, la analiza.
- c) Crear un collage (puede ser con imágenes, con movimiento, verbal, con sonidos o con cualquier otro elemento disponible) sobre el elemento generador.
- d) Cada miembro cuenta una historia personal sobre el elemento generador.
- e) Debatir estas historias escogiendo la que más interese al grupo que en muchas ocasiones es una combinación de muchas.
- f) Construir colectivamente un hipotético espacio relacionado con el elemento generativo.
- g) Construir posibles personajes acerca del elemento generador.
- h) Improvisaciones sobre diferentes materiales que hayan surgido.

El Teatro de la Candelaria comenzó a trabajar sobre *Crónica de una muerte anunciada*, de Gabriel García Márquez, como un posible elemento generador, de la siguiente manera:

Nos “lanzamos” a hacer una serie de improvisaciones sobre los asuntos o episodios de la novela que nos parecían especialmente propicios para crear imágenes interesantes. El grupo, como de costumbre, se dividió en equipos y luego se hicieron las improvisaciones, cuya naturaleza era la búsqueda de imágenes dramáticas. Se trataba de hacer una especie de bombardeo a la estructura narrativa que desencadenara propuestas de carácter gestual más que verbal. Se analizaban las imágenes, se releía la obra y se continuaba con una nueva serie de improvisaciones. Al cabo de tres meses ya teníamos un buen “stock” de imágenes y situaciones de las cuales cogimos, para ser desarrolladas, aquellas que dieran prioridad al plano operativo (gestos, escenografías, luces, sonidos) sobre el textual (verbal), y que propusieran situaciones interesantes referidas a los temas que más nos atraían: el honor, la virginidad y la muerte [Santiago García, 2002, II: 37].

#### c.- Tercera etapa: la definición de la estructura escénica latente

En este momento del proceso de creación colectiva se decide cómo va a ser la estructura latente de la realización escénica, porque de lo contrario la obra lo que hace es ordenar una serie de materiales, es decir, ilustrar el elemento de partida. Puede que se logre una jerarquización de los materiales y hasta se construya una “narración” que “redondee” el espectáculo pero, por ese camino, no parece posible construir una estructura escénica profunda.

La estructura escénica latente puede ser narrativa, asociativa, discursiva o relacional. La estructura narrativa está dedicada a la transmisión de una historia que estará constituida por sucesos causales. La estructura discursiva pretende persuadir a los espectadores, utilizando para ello un discurso que se sostiene en una lógica argumentativa. En la estructura asociativa el elemento básico de construcción dramática, son los fragmentos, relacionados entre sí por una lógica asociativa. Finalmente en la estructura relacional la representación escénica se fundamenta en la generación de un dispositivo en el que se integra a los espectadores para generar una experiencia. Profundizaremos más en estos cuatro tipos de estructura teatral en el apartado Teoría. Anticipemos por el momento que cada grupo de teatro interrelaciona estas estructuras teatrales para hacer diversas combinaciones dando lugar a un teatro narrativo discursivo o discursivo relacional o asociativo relacional, etc.

#### d.- Cuarta etapa: la materialización escénica

Aquí hay que construir los seis sistemas de significación escénicos:

1.- El sistema actoral

1.1.- Movimiento

1.2.- Proxémica

1.3.- Kinésica

1.3.1.- Posición corporal y escorzos

1.3.2.- Cinésica

1.3.3.- Expresión facial

1.4.- Lingüístico y paralingüístico

1.5.- Caracterización

1.5.1.- Vestuario

1.5.2.- Maquillaje

1.5.3.- Peluquería

1.5.4.- Máscaras

1.5.5.-Utilería de actor

2.- Sistema espacio-visual

2.1.- Espacio arquitectónico

2.2.- Espacio escénico

2.3.- Iluminación

2.4.- Objeto escénico

2.5.- Audiovisuales

3.- El sistema sonoro

3.1.- Músicas

3.2.- Efectos

3.3.- Ruidos

4.- El sistema temporal

4.1.-Duración

4.2.-Ritmo

5.- El sistema olfativo

## 6.- El sistema táctil

Una de las características principales de los sistemas de significación escénicos es su polifuncionalidad, ya que un mismo significante puede hacer referencia a varios significados, ya que un módulo de madera puede ser una silla pero al mismo tiempo una mesa, una montaña, un trono, un coche, etc. Al mismo tiempo, un significado puede ser narrado con varios significantes distintos, el significado lluvia, por ejemplo, puede ser concretado de diversas maneras, que pueden ser efímeras, prolongarse durante la representación o modificarse: en un principio la lluvia puede ser significada por un efecto sonoro y más tarde por un gesto y posteriormente por un efecto lumínico. Todo signo teatral por lo tanto puede cumplir muchas funciones y crear correspondientemente lo más variados significados. El objeto escénico adopta el significado que la acción escénica construya. Cualquier signo escénico es compuesto, es decir, parte simultáneamente de distintos sistemas de significación. Por ejemplo, un grupo de personas atraviesa el espacio escénico en un determinado tiempo, mientras al fondo se proyectan imágenes en un ciclorama y se escuchan unos sonidos. El espectador debe relacionar la totalidad de los signos observados durante la representación escénica. Es aquí, donde quizás, radica una de las mayores complejidades de la significación teatral, no se trata, como en otras prácticas artísticas, de un solo sistema signifiante, sino de una multiplicidad de sistemas, que hacen que el signo escénico sea polisémico.

La variedad de significación del signo en cada representación, es decir su aspecto polisémico, es regulado por el código. En el proceso de recepción, el espectador debe interpretar el mundo de la escena y completar las zonas de indeterminación y para ello utilizará sus propios referentes a partir del código utilizado en la representación escénica. Los códigos, indispensables para que pueda haber comunicación entre escena y público, se pueden clasificar en tres tipos: los estrictamente escénicos, los extraescénicos y los individuales. En primer lugar, la representación escénica puede utilizar un código estrictamente teatral, a partir del cual, los espectadores interpretan los signos de la representación escénica. Por ejemplo, en la tragedia griega existía, sobre todo a partir del siglo IV a. C, la convención general siguiente, cuando un personaje entraba por el *párodo* de la izquierda, venía de la ciudad y si entraba por el *párodo* de la derecha venía del campo o era extranjero. Cuando en el *Kathakali* aparece un personaje con el rostro maquillado de verde, los labios de rojo con dos círculos a cada lado y en la frente una marca de base amarilla con partes en rojo y en negro, es *Visnú* quien ha

entrado. En el teatro clásico chino, cuando el actor lleva una fusta en la mano izquierda significa que se apea del caballo, y si la tiene en la derecha que anda con él, el llanto se representa, pasándose lentamente las manos sobre los ojos, y el ocultarse, con una posición rígida. En la *commedia dell'arte* cuando entra *Arlecchino* o el *Dottore*, la mayoría del público sabe qué personaje ha entrado y qué tipo de acciones puede realizar. Es decir, estas formas de expresión escénica utilizan unos códigos estrictamente teatrales.

En segundo lugar, la representación escénica, puede utilizar códigos extrateatrales, pertenecientes a sistemas culturales para la construcción de la representación escénica. Esta metodología se basa en que los espectadores y la escena partan del mismo sistema cultural. Los códigos extrateatrales utilizados en escena, son el resultado del uso, más o menos particular y específico, en la representación escénica, de códigos pertenecientes a sistemas culturales.

Finalmente podemos encontrar a determinados creadores escénicos, que desarrollan su propio código: una específica forma de relacionar los significantes y significados. En estos casos para comprender el sentido que se ha querido dar a la significación escénica es necesario conocer la trayectoria del creador. Un buen ejemplo de una puesta en escena de los años sesenta que utiliza un código propio es *El príncipe constante* realizada por Jerzy Grotowski, en Wroclaw entre 1965 y 1968.

Ya sean específicamente teatrales, extrateatrales, o individuales, los códigos van a guiar al espectador en la construcción del sentido de cada representación, y los distintos códigos existentes en cualquier cultura forman parte de una estructura dinámica en la que se efectúan cambios permanentes. Los códigos sólo se pueden comprender en su correspondiente condicionamiento histórico. Todas estas características descubiertas en el signo, y en los códigos escénicos, revelan su peculiar condición, y la complejísima maquinaria de producción de los significados escénicos, debido básicamente a su carácter compuesto (visuales, sonoros, temporales, etc.), móvil, efímero y su capacidad metamórfica.

Por lo tanto, la representación teatral no se puede descomponer, como las lenguas naturales, en una serie limitada de unidades o fonemas cuya combinatoria produciría todos los casos posibles. No es posible transponer el modelo lingüístico de los fonemas y los morfemas al plano de lo que metafóricamente llamamos, desde Artaud, el “lenguaje teatral”. Es inútil buscar en el *continuum* de la representación escénica unidades mínimas que se definan como la más pequeña unidad localizable en

el tiempo y en el espacio. Una localización minuciosa de este tipo sólo tiene interés si evita dejar de lado indicios útiles para la comprensión; por otra parte, no explica el funcionamiento de los signos, y la unidad mínima no es, o ha dejado de ser, la piedra filosofal que descompondría el espectáculo por arte de magia. El hecho teatral es una combinación en el espacio con variaciones en el tiempo, acompañados de elementos sonoros y ocasionalmente olfativos y táctiles, es decir, una red de signos en relación y en permanente elaboración.

Una de las compañías de creación colectiva de los sesenta que comenzó a investigar sobre las diversas maneras de hacer partícipe al público es Performance group, dirigido por Richard Schechner desde sus inicios en 1967 hasta 1980, cuando cambia su nombre pasándose a denominar, The Wooster Group, bajo la dirección de Elizabeth LeCompte. El trabajo del Performance Group está influido por el discurso estético de John Cage y Allan Kaprow. El mismo Schechner, menciona en su libro *El teatro ambientalista* su encuentro en el verano de 1965 con Cage y que el mismo término teatro ambientalista lo recoge de Kaprow. El discurso estético del TPG se basa en una crítica del teatro convencional, por considerarlo un circuito cerrado, en el que se excluye al público y en el que los actores conocen de antemano lo que va a suceder en el espacio escénico y nada puede alterar la “partitura” establecida. Así, perciben el teatro convencional como una forma teatral que pretende hacer una reflexión sobre experiencias previas y recrearlas o construir la ilusión de recrearlas, mientras el espectador permanece observando. En oposición a este tipo de teatro proponen una forma teatral que integra la participación del público con la pretensión de devolver el teatro a sus orígenes.

En *Dionysus in 69*, una versión de *Las Bacantes* de Eurípides, Richard Schechner intenta incorporar al público de diversas maneras, permitiendo a los espectadores incorporarse en la realización escénica como actores. El público puede participar en el ritual de nacimiento de Dioniso, al comienzo de la realización escénica, en el de la muerte de Penteo después, así como en la danza bacanal con la que termina la representación, tras la cual actores y espectadores forman una procesión y abandonaban el Performance Garage, para salir a las calles de Nueva York. Esta manera de involucrar al público en la representación “liberándolos” y transformándolos en co-creadores, se sitúa en un lugar fronterizo entre el teatro y el acontecimiento social, incluso en algún momento algunos de los actores después de realizar la escena de la danza bacanal en la que se propone un encuentro comunitario de liberación sexual,

acusan a varios espectadores de haberse aprovechado de la representación para abusar sexualmente de algunas actrices. En *Commune* (1970-1972) Schechner, prueba la incorporación del público en la escena pero dando a los actores un poder sobre los espectadores. En esta representación se ofrece a unos espectadores una serie de alternativas a escoger.

Al reintroducir elementos que no están ensayados en la representación, suceden cosas que no están preparadas. De este modo los actores y los espectadores se encuentran en la representación sin las máscaras del teatro burgués. La participación no tiene la función de intervenir en la historia sino en el relato de la misma. La lógica del teatro ambientalista no es la lógica de la trama, sino la lógica de cómo relatar la trama.

Dos grupos de personas acceden a encontrarse en un tiempo y un espacio determinados. Un grupo viene a presenciar la historia, el otro a contarla. La historia es importante para ambos grupos. La mayor parte del tiempo que dura la representación se dedica al relato de la historia. No obstante, en cualquier momento puede dejarse a un lado o proseguir (contarse) de manera distinta. Durante la mayor parte del tiempo el grupo que está presenciando la historia interpreta la línea grave o baja de la representación, mientras que el grupo que está relatándola interpreta la línea melódica. Sin embargo, estos roles pueden ser compartidos o invertidos. Esto es posible gracias a una suposición que todos hacen: cualquier cosa que suceda dentro del teatro durante el tiempo de la representación es parte de la representación [Schechner, 1973:126].

La utilización ambientalista del espacio es fundamentalmente participativa, la acción fluye en muchas direcciones, sostenida sólo por la colaboración entre actores y espectadores. No hay lugares establecidos que automáticamente dividen y separan al público y a los actores. Para cada representación se construye un espacio que surge del propio lugar. El propio Schechner, consciente de la dificultad de esta participación del público, propone unos cambios metodológicos y conceptuales necesarios para que el teatro ambientalista sea posible: aceptar que los ritmos arbitrarios pueden ser válidos artísticamente, descubrir los momentos dentro de la representación en que los actores sepan tanto como los espectadores, evitar la competencia, si la obra se detiene, dejar que se detenga, descubrir por qué se detuvo y entonces decidir si debe reanudarse, y cómo hacerlo, no mezclar las estructuras dramáticas y participativas, sino permitir que coexistan en el espacio y en el tiempo, empezar a entrenar a los actores en sus tareas adicionales como “guías”, etc.

La lista de grupos y directores que continúan con esta tradición es amplísima, en Estados Unidos el emblema de la creación colectiva de los sesenta es el Living Theatre

que analizaremos en el capítulo siguiente, en Latinoamérica, como hemos visto, dos de los grupos de teatro de creación colectiva más reconocidos son El teatro experimental de Cali dirigido por Enrique Buenaventura y La Candelaria dirigido por Santiago García. También en esta tendencia se encuentra el Teatro comunitario argentino, un fenómeno cultural que aparece en Buenos Aires en 1983, con la caída de la dictadura y con la iniciativa de lo que hoy es el Grupo de Teatro Catalinas Sur. Este movimiento comunitario teatral se expande rápidamente y ya en 2001 con la fragmentación social de argentina, florece con la aparición de diversos grupos. Es un movimiento teatral reunido en torno a la utilización de las artes para recuperar y celebrar, entre otras cosas, la memoria de los barrios. El contexto socio-político en el que esta forma teatral surge es la década de los ochenta en Argentina, unos años en los que la aplicación de las medidas neoliberales extremas impuestas por el Fondo Monetario Internacional, transforma la vida de las capas sociales medias y bajas. Lo que produjo, entre otras cosas, la crisis que explotó el 19 y 20 de diciembre de 2001. Ante el aumento de la pobreza, con grandes capas de la población sin ningún tipo de ayuda, surgen las asambleas de vecinos que claman, como sucederá años después en Grecia o en Madrid, por recuperar el poder delegado a los representantes políticos. Es un tipo de teatro que engloba a muchos grupos marginados y que expresan en sus realizaciones escénicas una visión del mundo alternativa alejados del neoliberalismo.

El teatro comunitario, como toda creación artística es transformadora en tanto congrega a los vecinos-actores a pensar, compartir, expresar, debatir, y estimular ideas y acciones. Sus integrantes son artistas atentos, abiertos, ocupados y preocupados por la realidad social para encontrar la manera de incidir en ella y organizar cambios. Cumple una función de rescate de identidades, de encuentros, comunicación, de recuperar las historias del barrio, de la ciudad, de la nación, de los lazos sociales y de las sucesiones generacionales y rompe con el aislamiento, la uniformidad y la pérdida de diferencias locales, regionales, nacionales que propone la cultural liberal y globalizada [Bidegain, 2007:61].

El teatro comunitario ofrece otra manera de relacionarse, una insubordinación de la vida normalizada en la que estamos inmersos, y produce una nueva subjetividad que hace posible la construcción de un nuevo sujeto social opuesto al sujeto obediente de la estructura jerárquica institucional. Es una forma teatral que hace posible la relación de presencias humanas directas sin intermediarios, es una conjunción de presencias e intercambios, una práctica de sociabilización que lucha contra el individualismo, el aislamiento, la

desterritorialización, etc. Las tareas se hacen principalmente como voluntariado y los resultados no tienen la finalidad de ser comercializados.

En este teatro comunitario se da una importancia decisiva al cuerpo, este cuerpo uniformado socialmente, unificado y homogeneizado con los demás, pretende alterarse, transformar sus hábitos, sus gestos, la modificación del ritmo, etc.

Si bien los grupos se mueven buscando otra genealogía en la memoria y en la historia, este sujeto colectivo comunitario busca también otro “cuerpo” que se convierta en prótesis de subjetivación, en la base para construir una nuevo sujeto social y político. Y este cuerpo “otro” que surge está encarnado tanto en el cuerpo colectivo comunitario que acciona conjuntamente, como en los cuerpos individuales de los vecinos-actores que sufren transformaciones que van más allá de la escena teatral. Estos cuerpos son transformados primero metafóricamente mediante el juego y luego en sus subjetividades más profundas por efecto de vivir la realización de lo impensable. Cuerpos que se animan a mostrar y mostrarse contradiciendo las normas del “buen comportamiento” o de lo que “es apropiado”; cuerpos, los más estigmatizados del sistema, que encarnan las ideas más sublimes [Proaño, 2013:165].

Los procesos de creación en el teatro comunitario parten de los propios participantes, que no son actores profesionales sino vecinos que se juntan para crear una representación escénica. Por esto, entre otras cosas, no tiene sentido plantear un casting en estos procesos, ya que no se trata de encontrar a los mejores sino de aprovechar lo que cada uno tiene en base a su experiencia. Por lo tanto son grupos abiertos que se conforman con integrantes de varias generaciones y procedencias, además son muy dinámicos, ya que por la fragilidad social los integrantes van entrando y saliendo, pero en su inestabilidad encuentran paradójicamente su estabilidad. En cualquier grupo puede participar un profesional de las artes escénicas pero siempre desde la posición de vecino que participa en la comunidad. Son procesos colaborativos, los temas responden a preocupaciones del contexto más inmediato ya que son creados en la mayoría de los casos, a partir de los recuerdos de los integrantes, con el objetivo de recuperar la memoria colectiva local.

El teatro comunitario se opone a las formas hegemónicas de concebir la cultura y construye dispositivos micropolíticos que son desarrollos culturales de las celebraciones, las fiestas populares, los encuentros conmemorativos, en los que se valora lo social, el trabajo colaborativo, la práctica comunitaria, lo grupal, etc.

Frente al aislamiento individualista de la modernidad el teatro comunitario apuesta por el trabajo colaborativo. En el trabajo grupal los participantes descubren el poder del sujeto colectivo. Las comunidades que el teatro comunitario genera se identifican por sus procesos horizontales, en los que la cercanía de la corporalidad es un elemento clave de su estética. Son comunidades que huyen de la noción esencialista y por lo tanto los miembros de cada grupo no respetan un código o un ideario, al contrario son grupos abiertos, no hay ningún intento de homogeneizar a sus miembros. Son comunidades en las que se aceptan las diferencias, son grupos sociales que están por encima de diferencias de clase, de edad, de niveles educativos, económicos, de procedencia, etc. El planteamiento del teatro comunitario parte de la premisa de que la contribución de todos los integrantes con sus experiencias, recuerdos, imágenes, etc., pasan a ser patrimonio del grupo. Todas las contribuciones personales se colectivizan y se convierten en propiedad de todos.

El teatro comunitario ha logrado lo que para el individualismo neoliberal parecería imposible: concretar materialmente una comunidad sin homogeneizar a sus miembros. No hay una violencia inicial constitutiva ni mecanismos coercitivos para su mantenimiento. La comunidad se forma voluntariamente, en un tiempo definido y heterogéneo, alrededor de una situación y unas aspiraciones comunes, y está basada en la relación ética, estética y vivencial con el otro, fundando así un “nosotros” al que sus miembros sienten pertenecer [Proaño, 2013:55].

La materialidad escénica del Teatro comunitario argentino es muy diversa se suelen presentar en espacios convencionales y no convencionales: calles, plazas, mercados, escuelas, clubes, etc., en muchos casos estos espacios están abandonados, ofreciendo otra posibilidad de organizar los espacios públicos, apareciendo junto con el uso habitual y convencional el nuevo uso contingente de los lugares. El teatro comunitario tiene como uno de sus principales objetivos el contacto con los vecinos, y la ocupación de los espacios públicos, encontrarse con la comunidad en los espacios en donde es posible el contacto inmediato. Un elemento muy utilizado y dirigido a los afectos en relación al encuentro entre vecinos es la realización de versiones de melodías populares interpretadas por coros, aunque utilizan con total libertad distintos lenguajes artísticos: títeres, radio comunitaria, acción periodística, escenas humorísticas, etc.

Este tipo de teatro caricatural y paródico es influencia y sincretismo de una variedad de prácticas teatrales y populares que formaron parte del arte y la cultura

argentina: la opereta, ópera bufa musicada con hablas discursadas y cantadas de género cómico y sentimental, la zarzuela, ópera dramática musical traída a la Argentina por los españoles e italianos, el sainete, comedia corta de dos o tres personajes, el candombe, ceremonia carnavalesca fundamental para el desarrollo de la música y el baile popular argentino, y la murga, práctica festiva carnavalesca que empezó cerca de los años 1900 en los suburbios de Buenos Aires con tono de sátira política [Borba, 2010: 48].

Las relaciones generadas entre los propios participantes pero también entre los diversos grupos del Teatro comunitario argentino ha dado lugar a la aparición de La Red Nacional de Teatro Comunitario, que engloba, entre otros, a los siguientes grupos: Patricios Unidos de pie, Los Ocupas del Andén, El circuito Cultural Barracas, El Teatro Comunitario de Berisso, Grupo de Teatro Comunitario “Los Argerichos”, Grupo “3,80 y Crece”, de la Boca, Grupo de Teatro Comunitario “Res o no res” de Mataderos, Grupo de Teatro Comunitario “Los Pompapetriyos”, Grupo de Teatro Comunitario “Alma Mate” de Flores, Teatro comunitario de Villa Crespo-Buenos Aires, etc.

#### 4. Living Theatre y la práctica artística político-revolucionaria

Una de las fuentes de las que surge el Living Theatre es el teatro político, que Judith Malina aprendió de Piscator, de la que fue alumna en un taller de arte dramático en la New School for Social Research, fundada en Nueva York en 1919. La comunidad del Living llevará hasta su extremo esta forma de comprender el teatro, como una manera de cuestionar la realidad, ya que no sólo se quedarán en el discurso, como tantos otros grupos, sino que llevarán sus planteamientos políticos a su vida cotidiana constituyéndose en una comunidad que pretende ser un ejemplo de sus planteamientos políticos. En este sentido el Living es un antecedente del TR que también es una forma de teatro político que pretende transformar la realidad produciendo documentos de relación a través de dispositivos relacionales que crean comunidades. El Living en los sesenta se constituyó en una comunidad anarquista pero en 1970 se disuelve en células ya que ven imposible seguir con la revolución al mismo tiempo que mantienen una institución de unos cuarenta y tres miembros estables que necesitan unos ingresos de taquillas. El TR a partir de los noventa plantea comunidades artísticas participativas que se identifican con una realización escénica determinada y con una finalidad política concreta.

Un grupo de personas se reúne. No hay autor para apoyarse en él y que te arrebate el impulso creador. Destrucción de la superestructura de la mente. Entonces aparece la realidad. Nos sentamos juntos durante meses hablando, absorbiendo, creando una atmósfera en la que no sólo nos inspiramos mutuamente, sino que además cada cual se siente con toda libertad para decir lo que le apetezca. Enorme jungla pantanosa, un paisaje de conceptos, almas, sonidos, movimientos, teorías, helechos de poesía, tosquedad, páramos, vagabundeos. Luego se une y toma forma. En el proceso se presenta una forma. La persona que menos habla puede ser quién inspira a la que más habla. Al final nadie sabe quién era realmente responsable de lo obtenido, el ego individual desaparece en la oscuridad, todos están contentos, todos tienen una satisfacción personal mayor que la de quién está solo. Una vez que se ha sentido esto, el proceso de la creación artística en colectivo, volver al viejo orden parece una regresión. La creación colectiva es un ejemplo del Proceso Autogestivo Anarco-Comunista que tiene más valor para el pueblo que una obra de teatro. La creación colectiva como arma secreta del pueblo [Beck, 1971: 57].

Julian Beck, un pintor que frecuenta el círculo surrealista norteamericano desde 1945 y Judith Malina que había estudiado teatro con Piscator con quien aprende las teorías de Brecht y de Meyerhold, presentan el 15 de agosto de 1951 al Living Theatre

de una manera bastante convencional en su propio domicilio, con su espectáculo inaugural: *Ladies Voices*, actos únicos de Paul Goodman, Gertrude Stein, Bertolt Brecht y García Lorca. En diciembre de ese mismo año logran alquilar el Cherry Lane Theatre, una pequeña sala en el 38 de Commerce Street. Seis meses después, en agosto de 1952, el Departamento de Prevención de Incendios resuelve cerrar el local, pero el Living había tenido tiempo de presentar cinco espectáculos. Entre marzo 1954 y noviembre de 1955 se instalan en un local, cerca de la Calle 101, al que se le llama enseguida The Studio. El 17 de febrero de 1955 estrenan *Questa sera si recita a soggetto*, de Pirandello, en donde se pone en escena a una compañía de actores que ensaya una nueva comedia, destacando caricaturescamente las relaciones conflictivas con la figura del director. En esta versión, Julian y Judith realizan una sátira del teatro de vanguardia, es decir, de ellos mismos. Alrededor de un año más tarde, la oficina de habilitación de locales exige una drástica reducción de la cantidad de asientos en la sala y los Beck prefieren abandonarla. Pasan casi dos años antes de que consigan encontrar una nueva sede. La descubren, al fin, en junio de 1957: se trata de un local situado entre la Calle Catorce y la Sexta Avenida. Necesitan un año y medio para obtener los permisos necesarios y para la reestructuración del local. El 13 de enero de 1959 realizan la inauguración con la puesta en escena del drama *Many Loves*, de William Carlos Williams, que plantea una situación similar a *Questa sera si recita a soggetto*. En este local, al que llaman Living Theatre, el grupo se consagra como el líder de la investigación teatral estadounidense, presenta sus obras más importantes del periodo norteamericano y comienza a elaborar su estética teatral. En tres años y medio presentan nueve puestas en escena, realizan lecturas de clásicos, veladas de poesía, conciertos, *happenings*, además su localización les ayuda a relacionarse con la comunidad artística que vive en la misma zona, alquilan su teatro de cuatro plantas al coreógrafo Merce Cunningham para ensayar, y John Cage representa la pieza *Un minuto de Zen*, en 1960.

El 15 de julio de 1959 muestran *The Connection* de Jack Gelber, que trata de un grupo de adictos a la heroína reunidos en un apartamento en espera de la “*connection*”, es decir, el “intermediario” que les trajera la dosis. La obra plantea la siguiente ficción: los actores-drogadictos son en realidad verdaderos drogadictos convocados por un productor cinematográfico para rodar un documental. El acuerdo consiste en que los drogadictos a cambio de dinero, esperan la *connection* como un día cualquiera. Los personajes cuentan sus historias directamente al público mientras un cuarteto de jazz en directo guía la aparente improvisación de los actores, algunas improvisaciones serán

auténticas y otras falsas. En algunos momentos también interaccionan con el público mendigando una “dosis” a los espectadores. Después de la hostilidad inicial tienen un gran éxito de público y crítica, están tres años representando la obra, aunque una buena cantidad de espectadores reclaman su dinero en la taquilla ya que no consideran que lo que ven sea una representación escénica. Esta puesta en escena despierta el interés por unos procesos de creación diferentes. Sin embargo, ellos mismos saben que han realizado un truco que funciona porque atrapa a la mayoría del público, pero no es “real”. Es un truco deshonesto, como destaca Marco De Marinis:

Julian y Judith comprenden, después de *The Connection*, que en esta partida hay que jugar sin trampas, con las cartas sobre la mesa. Si se busca la participación sincera y total (cabeza y vísceras, nervios y espíritu) del público, también ellos deben tener la misma disponibilidad. No se trata de fingir la vida sino de serla, de vivirla de verdad, con todos los riesgos y peligros que esto pueda implicar (profesionalmente o no) para un actor y, sobre la base de este ofrecimiento completo y auténtico de sí mismos (de las propias ideas y la propia sensibilidad), buscar la adhesión del espectador [De Marinis, 1987: 54].

Con esta nueva actitud ponen en escena en 1963 *The Brig* de Kenneth Brown, que en marzo de 1957 es trasladado como *marine* a la base naval de Okinawa en Japón, en donde se describe con una precisión implacable una jornada en la prisión militar de aquella base, incluyendo una realidad cotidiana de violencia y vejaciones de todo tipo, prohibiciones absurdas y prescripciones que en lo fundamental apuntan a la total despersonalización del individuo. Además, el texto intercala entre escenas fragmentos para la improvisación. El Living se compromete a rechazar cualquier tipo de ficción, y exigirse sinceridad y verdad, por lo que no se trata de mostrar *The Brig* sino de vivirlo. Así, para los ensayos deciden seguir el manual de los *marines*, con la idea de crear las relaciones aberrantes que se establecen entre guardias y prisioneros. Están seguros que es necesario vivir en toda su opresión la brutalidad de la vida del *marine*, para poder transmitir al público directamente el horror de esa vida. Tanto en los ensayos como en las representaciones se deja margen para poder improvisar tanto a las “víctimas” como a los “verdugos”, es decir a los prisioneros y a los guardianes. Con este espectáculo el Living se consolida como la vanguardia artística norteamericana, y como emblema teatral de la lucha política en la década de los sesenta.

El sistema político de aquella época advierte el peligro de un grupo que se está convirtiendo en un símbolo y realiza cualquier cosa por librarse de él. En realidad, el Living se considera desde el principio una amenaza continua para las instituciones, y en

1963 los agentes fiscales clausuran el teatro con la excusa de una deuda con el Estado de impuestos, seguros y multas. Los agentes ocupan el inmueble y secuestran todo lo que encuentran. Los actores se encierran en el escenario y se niegan a salir. La doble ocupación dura varios días. La gente les trae comida y mantiene una línea permanente en la calle, protestando por la libertad. Tan pronto como los agentes dejan el teatro vuelven al trabajo y programan una nueva representación. La policía trata de impedirlo pero la gente entra al teatro con escaleras por las ventanas. Terminada la representación, los agentes evacúan el teatro, realizan veinticinco arrestos, y Julian y Judith son citados a juicio.

Después de intentos de resistencia, más denuncias y algunas semanas en prisiones federales, la primera aventura norteamericana del Living finaliza y en 1964 comienza su ya legendaria migración de más de cuatro años a lo largo de Europa, durante la cual crean sus espectáculos más importantes.

El Living europeo no sólo realiza sus mejores puestas en escena y desarrolla muchos conceptos y metodologías fundamentales como la creación colectiva, la improvisación como herramienta de creación y de representación, la inclusión del público en los espectáculos; sino que también construye una comunidad de convivencia y trabajo organizada a partir de unos ideales anarcopacifistas que intentan promover a toda la sociedad. Uno de los principales méritos del Living europeo va más allá de la dimensión escénica, consiste en que, en lugar de limitarse a proclamar la revolución, se dedican a practicar una forma de vida acorde con su discurso, constituyéndose en una comunidad anárquica no violenta, y practicando un teatro en el que se eliminan las distinciones entre papeles y competencias.

La traslación al hecho teatral de estos ideales deriva hacia una estética teatral en la que se pretende eliminar cualquier distinción entre el director y los actores. Judith y Julian pretenden llegar a un trabajo teatral que fuera realmente colectivo. La decisión de practicar la creación colectiva surge de unas circunstancias específicas, así como del compromiso ideológico con un nuevo teatro. Por otro lado, el hecho de que tengan que deambular por Europa fortalece la ideología del grupo que pasa a constituir una comunidad. Un número variado de ideas clave pasa a formar parte no solo de su discurso sino de su lucha cotidiana: el colectivo, la autodeterminación, la comunidad, la espontaneidad, la igualdad, la participación, el juego, la creatividad, la independencia, la liberación sexual, colectivización de las funciones y de las tareas, rechazo del beneficio económico, rechazo de la violencia y de todo tipo de poder. La primera tentativa

européa de participación activa del público es *Mysteries and Smaller Pieces* (1964). Se trata de un *collage* de escenas, preparado en muy poco tiempo, de meditación, yoga, improvisaciones, y diversos ejercicios habituales de los actores, entre los que se encuentra el “gesto con sonido”, que les había enseñado Lee Warley, un actor del Open Theatre y que consiste en la imitación y transformación sucesiva del sonido y del gesto realizado por un compañero. *Mysteries and Smaller Pieces* comienza con una escena en la que se realiza una representación violentamente grotesca del mundo, dominado por la ambición del poder y del dinero. Remitiéndose a *The Brig*, se condena el militarismo de la sociedad. A continuación, se recita la célebre “poesía del Dólar”, durante la cual los actores dicen por turno todas las palabras y cifras impresas en un billete de un dólar. Posteriormente tienen lugar algunas escenas de relación con el público, en las que se propone iniciarlo en el ideal de comunidad del *Living*. Hay una “iniciación sonora” (en la oscuridad de la escena, una voz de mujer canta durante algunos minutos un *raga* hindú, acompañada por una guitarra), “olfativa” (los actores, con velas de incienso encendidas en la mano, bajan a la sala para establecer una relación “olfativa” con los espectadores) y reivindicativa (en la que los actores lanzan mensajes políticos). En la escena central, los actores se juntan y forman un círculo cogidos por los hombros o las caderas. En esa posición ejecutan la siguiente acción: cada uno de los actores escucha el sonido producido por cada una de las personas que tiene al lado. Cada actor responde a estos dos sonidos, lo que produce un sonido potente que crece y se eleva hasta lograr, según el *Living*, una metáfora escénica de la unión de una comunidad y una impresión de armonía y belleza colectiva. Fue el espectáculo de mayor atracción y éxito unánime entre todas las producciones del *Living* en Europa. *Mysteries and Smaller Pieces* tendrá tres versiones diferentes. En la última, el final estará construido bajo el signo artaudiano de la Peste, y la nueva comunidad que había nacido en la escena central, llena de belleza y armonía, se transforma en un montón de cadáveres, y con una imagen final de cuerpos inanimados amontonados en escena, finaliza el espectáculo. La influencia de Artaud en el *Living* es fundamental no sólo en sus propuestas escénicas sino también en sus decisiones existenciales como comunidad artística.

El año siguiente del estreno de *Mysteries and Smaller Pieces*, los principios de la creación colectiva están suficientemente consolidados y Julian Beck puede proponer al grupo, después de la puesta en escena de *Las criadas* de Genet (Berlín, 26 de febrero de 1965) una metodología de creación colectiva para una representación en el *Festival de Teatro* de Venecia, lo que provoca la puesta en escena de *Frankenstein* (26 de

septiembre de 1965), una representación que sin embargo en su versión definitiva deja muy poco espacio a la interrelación entre actores y espectadores, lo que era una de las mayores preocupaciones del Living.

En este momento el Living se autodefine como una comunidad en la que sus miembros viven y trabajan juntos, y pretenden crear una nueva forma teatral que no esté fundamentada en la representación de una ficción, sino en el compromiso físico y político del actor que utiliza el teatro como medio para provocar la revolución. Los actores no trabajan una ficción, evitan la idea del personaje con el fin de mostrar en la representación su personalidad y sus intereses.

Posteriormente a *Frankenstein* ponen en escena una versión de *Antígona*, el 18 de febrero 1967, en Alemania Occidental. Con esta nueva puesta en escena, el Living vuelve a un trabajo más tradicional, con una dirección oficial a cargo Judith y Julian, y con un texto único, la versión de Bertolt Brecht de *Antígona*, de Sófocles.

Si *Antígona* será el espectáculo estandarte del Living en su actitud de promotor de la desobediencia pacífica (...) *Frankenstein*, es más bien el portavoz del alma reichiana y marcusiana del Living y también de su esoterismo pesimista de extracción judeocristiana, recordándonos que la “malvada locura” que mantiene el mundo en las insostenibles condiciones actuales, no sólo está fuera de nosotros, en la “maldad” de los poderosos y de las instituciones, sino que reside también, y sobre todo, dentro de nosotros, en cada uno de nosotros. Y entonces, sólo si reconocemos esta verdad, sólo si nos esforzamos por expulsar de nosotros a nuestro monstruo interior y por vencerlo mediante un acto de rebelión individual (sexual, psicológica, espiritual), podremos tener la esperanza de abatir al monstruo que nos oprime desde el exterior en forma de poder estatal, militar, económico, etcétera. Sin una rebelión preventiva personal nunca podrá realizarse un cambio auténtico en la sociedad y en el mundo [De Marinis, 1987: 255].

A *Antígona* le sucede *Paradise Now* (1968), sin duda su obra paradigmática y emblema teatral del Mayo francés. Los ensayos consisten en lecturas de *I Ching*, de la Cábala, de textos de psicólogos como Wilhelm Reich y R. D. Laing, además de largas discusiones sobre el paraíso, sesiones de meditación y yoga, utilización de drogas y una serie de ejercicios físicos que posteriormente aparecen en la representación. A principios de marzo de 1968, Judith y Julian se aíslan durante una semana y salen con un mapa arcano de ocho niveles de acción necesaria para conseguir la “liberación”. Cada nivel tendrá un rito, una visión y una acción:

|   |   |  |
|---|---|--|
| 8. El rito del yo y tu.                   | La visión de deshacer el mito del Edén.                                       | La revolución permanente<br>¡Cambio!                     |
| 7. El rito de las nuevas posibilidades.   | La visión de aterrizar en el planeta Marte.                                   | La revolución del ser.                                   |
| 6. El rito de la fuerzas opuestas.        | La visión del mágico flechazo.  | La revolución de la transformación. El periodo de lucha. |
| 5. El rito del viaje misterioso.          | La visión de la integración de las razas.                                     | La revolución de la acción.                              |
| 4. El rito de las relaciones universales. | La visión de la transformación de las fuerzas demoníacas en fuerzas celestes. | La revolución sexual. El exorcismo de la violencia.      |
| 3. El estudio como rito.                  | La visión de la creación de la vida.  | La revolución de esfuerzos conjuntos.                    |
| 2. El rito del hogar.                     | La visión del descubrimiento del polo norte.                                  | La revolución de la revelación.                          |
| 1. El rito del teatro de guerrilla.       | La visión de la muerte y de la resurrección del indio americano.              | La revolución de las culturas. La cultura debe cambiar.  |

Como se puede ver en la película documental que Marty Topp realizó sobre *Paradise Now*, en 1969, la realización escénica comienza con “El rito del teatro de guerrilla”, con una clara finalidad provocativa y reivindicativa: cuando el público está sentado, se le acercan unos actores que hablan, primero en voz baja, después con intensidad creciente hasta alcanzar un grito prolongado, diciendo las fases siguientes: “No se me permite viajar sin pasaporte”, “No sé cómo detener las guerras”, “No puedes vivir sin dinero”, “No se me permite fumar marihuana”, “No se me permite despojarme de la ropa”. Dirigiéndose a un espectador tras otro, el actor representa una frustración en relación a las restricciones sociales que reprimen su libertad.

El fragmento número cuatro es “El rito de las relaciones universales”, en el que un grupo de actores prácticamente desnudos se tumban en el suelo del escenario, y emitiendo murmullos, se acarician unos a otros, se abrazan y se invita al público a sumarse al “libre encuentro sexual”. Varias horas después dependiendo de la participación del público, la representación finaliza con la salida de actores y público a

la calle iniciando la búsqueda del Paraíso, la revolución, y recitando: “El teatro está en la calle. La calle pertenece a la gente. Liberad el teatro. Liberad la calle. Empezad”.

El proyecto presenta una sucesión de situaciones que tiende a inducir en el público un estado de rebelión contra la idea del inmovilismo. La estructura del espectáculo es como un viaje, un proceso preparatorio. La represión sexual, dice Julian, es la mayor violencia e influenciados por el contexto en el que viven y por lecturas de Artaud, Piscator o Paul Godman, entre otros, plantean el teatro como una lucha ante las represiones cotidianas.

En vez de una representación que pueda repetirse noche tras noche, Julian declara que quiere el acto mismo, primario e irrepetible. El acto proyectaría una situación revolucionaria y establecería el terreno para las células de acción anarquista, que iniciarían la obra de la revolución. La premisa de la primera escena es que la condición humana está provisionalmente excluida de las puertas del Paraíso, impedida a entrar por las prohibiciones frustradoras y controladoras del estado autoritario, que en las escenas siguientes sería vencido [Tytell, 1995: 152].

En el mes de mayo de 1968 tiene lugar el viaje del Living a París, mientras esperan trasladarse a Aviñón para los ensayos del festival. En la capital francesa se ven envueltos en las míticas jornadas de insurrección, tomando partido y publicando declaraciones apoyando acciones como el principio de la revolución. El 13 de mayo el Living llega a Aviñón, donde comienzan los ensayos de su nuevo espectáculo, y aunque conserva el esquema inicial, comienza a transformarse profundamente bajo el espíritu de las jornadas parisinas. Los ensayos devienen muy pronto en un verdadero acontecimiento teatral. Ensayan al aire libre, rodeados de una “comuna” de centenares de personas que aumenta cada día, compuesta por estudiantes, artistas, hippies, vagabundos, fumadores de marihuana, anarquistas y contestatarios de todo tipo. Paralelamente a las primeras representaciones que tuvieron lugar en julio, comienza una lucha entre el Living y sus seguidores, y las autoridades y el propio festival. Durante tres días se toleran las representaciones, pero durante la cuarta jornada, llega el mandato por el que se impide a la compañía continuar con su espectáculo, con las acostumbradas razones oficiales de “desorden público”, dándoles la única opción de sustituir *Paradise Now* por *Antígona*. El Living decide retirarse del festival.

Después de cuatro años de ausencia, en septiembre de 1968, el Living regresa a su país, en donde a pesar de la buena acogida de público, la prensa en general les ataca despiadadamente. El fuerte choque con la crítica, el mundo intelectual de su país, y las

instituciones en general, ejercerá un peso notable en la decisión de escindirse en cuatro células independientes con la finalidad de continuar con la revolución, lo cual es llevado finalmente a cabo después de la última representación de *Paradise Now*, el 11 de enero de 1970, en el Palacio de los deportes de Berlín. Algunos de los destinos son Marruecos, Inglaterra o la India, pero la célula en la que están Malina y Beck, mantiene el nombre de Living y centra su trabajo en París, realizando fulminantes acciones de teatro de guerrilla.

El Living Theatre se ha convertido en una institución, unos treinta y cuatro adultos y nueve niños: una situación impracticable. Las instituciones están hechas por el éxito y nuestro éxito nos hace depender de los ingresos que recibamos de ser una institución. Depender del dinero de las entradas de los grandes teatros. Haciendo que tuviésemos éxito, la sociedad nos ha hecho depender de su sistema. Todo lo que hemos aprendido durante los años de nuestro espléndido exilio juntos, vagando de ciudad en ciudad representando obras, caravana de gitanos, actores errantes en tiempos famosos, todo lo que hemos aprendido del viaje de *Paradise Now* nos ha llevado a este momento (...) el Living Theatre como proyección de una comunidad anarquista (que es sólo un proceso de devenir) tiene que cambiar. 1969: la decisión de disolverse y reformarse, en células, para ir al encuentro de nuestras propias necesidades y de las necesidades de la época [Beck, 1971:254,255].

El 10 de julio 1970 la célula de los Beck se embarca hacia Brasil, país que sufre una feroz dictadura, con unos desequilibrios socioeconómicos enormes y una masa proletaria que vive en condiciones infrahumanas, por lo que el Living no sólo tiene que enfrentarse a las prohibiciones de las autoridades, sino también a mucha gente que le cuesta entender y aceptar sus propuestas. La experiencia finaliza con el arresto de la pareja, tomando como excusa oficial la droga, y la reclusión en Belo Horizonte. Julian y Judith son liberados y expulsados del país dos meses después como consecuencia de una amplia campaña internacional.

La salida de la célula de los Beck de Brasil significa un reencuentro con la realidad norteamericana de 1972. Para enfrentarse de nuevo a su propio país, eligen *Siete Meditaciones sobre el sadomasoquismo político*, basado en unos textos de Leopold von Sacher-Masoch, un proyecto piloto, que forma parte de un ciclo titulado La herencia de Caín, cuyos temas son: la esclavitud, la represión sexual, el trabajo, el dinero, el estado, la guerra y la muerte. La primera representación de *Siete meditaciones...* se presenta en 1973. Los siguientes años realizan representaciones de su repertorio en Estados Unidos y Europa, con obras como: *Oratorio de apoyo a la huelga*, *La torre del dinero* y *Seis actos públicos para transformar la violencia en concordia*. Al

mismo tiempo, Julian decide trabajar como actor de cine y televisión, participando en películas como *The Cotton Club*, *Nueve semanas y media*, *Poltergeist II*, *La tortura de la esperanza*, *Miami Vice*, etc.

Ahora estoy en Miami. ¿Qué hago en Miami?. Otro papel, otro feo trabajo. Un episodio en una serie llamada Miami Vice. ¿Me gusta hacer estas cosas?. No. Sin embargo es divertido, pero esencialmente lo hago por dinero [Beck, 1991: 69].

En 1983 Julian es internado en Nantes, donde se le diagnostica un cáncer de pulmón irreversible. A partir de 1984 tanto Julian como Judith comienzan a impartir clases en la New York University, el mismo año en que se estrena la película autobiográfica de los fundadores del Living, realizada por Sheldon Rochlin y Maxime Harris. El 14 de septiembre de 1985 muere Julian Beck. En octubre de 1986 se estrena en el Great Hall de Cooper Union, un espectáculo retrospectivo del Living Theatre, dirigido por Judith Malina, contando con la participación de miembros de la compañía provenientes de diversos periodos de su larga trayectoria. En 1988, Malina se casa con un miembro de la compañía, Hanon Reznikov y asumen conjuntamente el liderazgo de la misma. En 2007 abren su propio teatro en Manhattan. En 2008 Reznikof sufre un derrame cerebral y mientras está hospitalizado muere de neumonía.

Los procesos de creación colectiva del Living están marcados por la decisión de que los temas y los argumentos de las puestas en escena no son aportados por textos ya escritos, sino que son creados por los propios miembros del grupo colectivamente. Son los integrantes del grupo los que aportan su “realidad” para compartirla y a partir de ella generar la representación escénica. Se renuncia a la ficción y se apuesta por la credibilidad de la realidad más inmediata. El Living defiende la irrupción del actor no como personaje, sino como actor en escena, es la realidad del actor la que sale a escena. No construye una ficción, no pretende mostrar un personaje, un discurso de otro, unas ideas de otro, sino sus propias ideas, su realidad como actor es mostrada directamente al público. Como indica el mismo Beck [1997:22]: “El actor ya no es un intérprete sino un creador”. Se renuncia a la referencialidad, a la ficción, a la representación y se apuesta por la credibilidad de la realidad más inmediata. Por lo tanto, hay una incorporación de lo “real” ya que es la realidad del actor la que sale a escena. Se pone el énfasis en la continuidad del arte y la vida. El actor que ejecuta acciones y que crea el espectáculo, el actor que renuncia a la ficción en un texto para construir un discurso escénico sobre lo que le interesa. Así, el actor no debe someterse a transformación alguna, ni “interpretar”

los sentimientos de otro. En escena aparece “lo real”, el actor sin máscara, sin personaje, es el actor el que se dirige al público. Se rechazan las dualidades tradicionales de la creación artística para proponer una relación directa con lo “real”.

## 5. Teatro del oprimido

Uno de los elementos clave del Teatro del oprimido es la ruptura de la separación entre actores y espectadores, ya que al hacerlo surge un nuevo lenguaje escénico que se desliga definitivamente del aparato de dominación en tanto que aparatado de producción de sentido, y cuestiona todo el dispositivo teatral convencional, esto es lo que sucede en muchas de las formas escénicas que trabaja Augusto Boal: la dramaturgia simultánea, el teatro imagen, el teatro foro, el teatro periodístico, el teatro máscara, teatro legislativo, etc. De la cultura como monumento separado de la vida cotidiana a la cultura que tiene como objetivo la realidad social. En lugar de dar voz a quien no la tiene hablando por ellos, se trata de propiciar el laboratorio social en donde todos pueden participar. Por lo que el Teatro del oprimido como el TR ofrecen al público un contexto escénico en el que ensayar la vida real. El espectador como un participante activo prueba la acción real en escena, y ensayándola se produce el acontecimiento.

A partir del concepto de espontaneidad surge en 1921 el Teatro espontáneo, su fundador, el psiquiatra Jacob Levi Moreno, nace en Bucarest en 1889, y se muda a Viena en 1895, en donde realiza sus primeras experiencias de Teatro espontáneo: a partir del relato de un espectador, los actores, junto con el director y demás ayudantes escenifican dicho relato. El director trabaja delante de los espectadores, transformándose el tradicional espacio teatral en un lugar abierto para el encuentro.

Ya hemos tenido bastante de esos movimientos intelectuales que nos hacían creer, más allá de toda medida, en los beneficios de la ciencia. Lo que queremos ahora es espontaneidad. No porque sea mejor o más hermosa que otra cosa. Sino porque todo lo que brota libremente de nosotros, sin participación de ideas especulativas, nos representa a nosotros mismos. Debemos intensificar esa cantidad de vida que se malgasta fácilmente en cualquier parte. El arte no es la manifestación más preciosa de la vida. El arte no posee el valor divino y universal que la gente gusta de atribuirse. La vida es algo mucho más interesante [Herschel, 1968: 414].

Moreno emigra a los Estados Unidos en 1925, donde realiza sus primeras presentaciones en el Carnegie Hall en 1929. En 1930 realiza prácticas de espontaneidad en el Civic Repertory Theatre, y posteriormente adquiere una propiedad en Beacon,

donde instala en 1936 un sanatorio psiquiátrico en el que trabaja hasta su muerte. Allí levanta su primer escenario específicamente construido para hacer psicodrama. En 1932 acuña el término psicoterapia de grupo convirtiéndose en uno de los pioneros del desarrollo de la misma.

El psicodrama es una forma de psicoterapia, inspirada en el Teatro espontáneo, en la que los pacientes representan acontecimientos relevantes de su vida en vez de hablar de ellos; lo que permite explorar la acción, no sólo los acontecimientos históricos sino lo que es más importante, las dimensiones de los acontecimientos psicológicos, los pensamientos no verbalizados, representaciones de fantasías sobre lo que otros pueden estar sintiendo o pensando, etc. El paciente, el protagonista, recrea junto con el director-terapeuta, el espacio escénico. Posteriormente el paciente interpreta la acción ayudado por los auxiliares, los que representan a las otras personas que participan en el acontecimiento dramatizado. El director-terapeuta es el encargado de orientar la acción y aplicar los principios y técnicas apropiadas para facilitar los objetivos del psicodrama.

Volviendo al Teatro espontáneo, Moreno lo concibe como un rechazo del teatro que observa: el dramaturgo, actor, director y público se confabulan para realizar una interpretación mecánica, se abandonan al placer de una representación fuera del tiempo, por esto para él, el drama es algo del pasado, una realidad vencida. Está consagrado a la adoración de acontecimientos muertos, es un hecho sin vida. Para resolver esta situación decadente del teatro, propone entre otras soluciones el Teatro de la espontaneidad. Una forma teatral en el que la comunidad entera está presente. Es el teatro de la comunidad, celebrando la capacidad creadora. No son unos creadores rodeados de espectadores pasivos, es el teatro de todos y para todos. El Teatro de la espontaneidad elimina el texto como elemento inicial y busca la participación de los espectadores, para lograr un hecho teatral en donde todos son partícipes. Los actores y el público son los creadores. Todo es improvisado: el tema, los diálogos, las acciones, etc.

El Teatro espontáneo se fundamenta en el yo espontáneamente creador. Para Moreno lo esencial del yo es la espontaneidad, en la medida que disminuye la espontaneidad se reduce el yo, mientras que cuando la espontaneidad se desarrolla, el yo se expande. La diferencia entre el teatro convencional y el Teatro de la espontaneidad consiste en el distinto tratamiento que dan al momento. El primero intenta presentar al público sus producciones como creaciones definidas, terminadas, por lo que el momento del encuentro con el público pasa a un plano secundario. El segundo se centra en el momento del encuentro con el público.

Así, la situación del actor antes de comenzar la representación es, como diría Moreno, la conciencia en estado cero, sólo es consciente de sí mismo y de una situación vital, y está preparado para comenzar un estado de espontaneidad, que es la clave de esta forma teatral. El actor sustituye el estudio y los ensayos sobre los personajes de un texto, por el aprendizaje del estado de la espontaneidad. El signo principal de la capacidad para la espontaneidad es la habilidad para permitir el rápido surgimiento de las ideas y para traducirlas en acción. En relación al director sus funciones son apuntar las ideas, asignar los papeles, plantear el argumento y fijar la duración de la representación, para que los actores tengan claro la idea central, los diversos sucesos, los personajes y el tiempo de la realización escénica. Por otro lado, el director cuenta, fuera de la escena, con un conjunto de actores de reserva que puede enviar al escenario con “ideas salvadoras” en caso de considerar que la acción esté fracasando, para intentar modificarla.

Hay muchos grupos que continúan con la herencia de la espontaneidad e incluso hacen de la improvisación la herramienta central de su construcción escénica, recordemos, entre otros, a Teatro Playback, Theatresports, L’Om Imprebís, Teatro Instantáneo, Companyia Impromptu, Impromadrid, etc. Sin embargo, una de las formas de teatro que desarrolla ampliamente las propuestas del Teatro espontáneo, es el Teatro del oprimido. Augusto Boal, su fundador, nace en 1931 en Río de Janeiro, dramaturgo, escritor y director escénico brasileño, se concentra, en una primera etapa, en la investigación dramática, la dirección escénica y la exploración práctica del sistema stanislavskiano, alternándolo con sus estudios en química en la Universidad de Brasil. Entre 1952 y 1955 está en Nueva York siguiendo sus estudios de química, lo que le permite cursar estudios de dramaturgia con el reputado crítico, historiador y productor John Gassner, y asistir a varias sesiones del Actors Studio, además de dirigir dos obras: *The Horse and the Saint (El caballo y el santo)* y *The House across the Street (La casa que cruzaba la calle)*. Al regresar a Brasil, en 1955, se integra en el Teatro de arena que había sido fundado dos años antes por José Renato, allí permanecerá quince años, colaborando como dramaturgo y director de escena. Su debut como director fue con una adaptación de la novela *De ratones y de hombres* de John Steinbeck (1956). En estos años Boal construye en el Teatro arena, una trayectoria teatral, realizando puestas en escena realistas, de textos extranjeros, que pretendían alejarse del teatro convencional burgués que dominaba el panorama brasileño del momento, y también de autores brasileños surgidos del Seminario de dramaturgia del propio Teatro de arena. También

realiza puestas en escena de textos clásicos como Lope de Vega o Molière adaptadas a la situación social brasileña.

En 1964, tras el golpe militar que derrocó al presidente Joao Goulart, se instaura un creciente régimen represivo. Boal responde con su peculiar “indagación”: invita a un conjunto de personas conocidas por su actividad pública a que expliquen en escena su situación, el acoso policial sufrido, y formulen sus opiniones sobre la situación política brasileña. Como tal proyecto no puede llevarse a cabo, sustituye a los invitados por cantantes como João do Vale, Ze Keti, Nara Leao y Maria Bethânia, que sí aceptan cantar sus opiniones en un espectáculo de resistencia llamado *Opiniáo*. Este espectáculo abre la vía a una serie de musicales, realizados en colaboración con Edu Lobo, Caetano Veloso y Gilberto Gil entre otros, que actualizan la fórmula del teatro didáctico musical, y suponen un paso adelante en la búsqueda de la interacción con el espectador. A esta fase pertenece uno de los espectáculos más emblemáticos del Teatro arena: *Arena contra Zumbi* (1965). Escrita por Guarnieri y Boal, es una puesta en escena que narra una alegoría histórica, en contra del nuevo régimen, basada en la matanza de esclavos brasileños de Palmares por parte de los colonos portugueses y holandeses, que tuvo lugar en el siglo XVII. Este espectáculo muestra los rasgos estilísticos del Teatro arena: ruptura de la unión un actor, un personaje, dado que todos los actores interpretan a todos los personajes, un carácter colectivo de la creación, mezcla de géneros; farsa, melodrama y documental, música atmosférica que pretende reforzar el mensaje ideológico, focalización en asuntos sociales, y la aparición de un elemento que se desarrollará posteriormente en el Teatro del oprimido: el Comodín, una figura entre el actor y el personaje que pone en relación la escena con los espectadores.

En Brasil, los secuestros, los asaltos, y las torturas de grupos militares y de ultraderecha, se hacen cada vez más frecuentes, sin embargo Teatro de arena logra continuar ofreciendo espectáculos. En 1968, tras el nuevo golpe de estado, Boal logra poner en marcha el Teatro periódico: una forma de teatro popular donde los propios espectadores representan a través de diferentes técnicas teatrales, noticias del momento, con la idea de crear un pensamiento crítico, desarrollo claro de los “diarios vivientes” rusos de los años 20. Durante los años 60 Boal trabaja en el Centro de Cultura Popular (CRPC) de Paulo Freire, encargado de la práctica teatral y la dramaturgia. Los planteamientos del pedagogo brasileño en relación a un modelo de educación sin jerarquías basado en un proceso en el que tanto los educadores como los educandos, enseñan y aprenden de forma recíproca, influye de forma determinante en Boal. Tanto

él como Freire coinciden en una tesis común: la transformación no se producirá cambiando la mentalidad del oprimido sino la situación que lo oprime. No es casual por lo tanto que con el tiempo se denominen de la misma manera Pedagogía y Teatro del oprimido. Una de las claves del Teatro de oprimido es la problematización de las nociones básicas implícitas en el mundo del actor y del espectador, ya que el teatro no sólo está producido por palabras y acciones sino que supone una representación ideológica de la vida social. Para Boal y Freire dejar de repetir lo instituido y replantear el futuro es la función y el fin de los métodos respectivos, que producen una inserción crítica de los individuos en el mundo. Simultáneamente, en estos años 60, las torturas, secuestros y arrestos continúan y en 1971, el propio Boal acaba encarcelado y torturado, acusado de crímenes contra el país. Pasa en prisión tres meses hasta que es liberado por la presión de grandes nombres de la cultura internacional.

De su exilio de Brasil y tras pasar por Buenos Aires llega en 1973 a Perú, donde vive varios meses, y forma parte de un programa de alfabetización auspiciado por el gobierno revolucionario de Velasco Alvarado. El programa, llamado Operación Alfabetización Integral, tiene dos objetivos: por un lado, la alfabetización en castellano y en otras lenguas autóctonas, y por otro lado, llevar la experiencia artística, en sus diversas formas, a las capas sociales más desfavorecidas. Boal se ocupa del área teatral del proyecto.

Después de la experiencia en Perú, Boal trabaja como educador, dramaturgo y director escénico y aunque tiene su base de residencia en Buenos Aires, viaja continuamente a festivales de Latinoamérica y Estados Unidos. Durante esta época es cuando se intensifica la formulación de una estética teatral basada en sus años de experiencia anterior, dando lugar a la publicación en 1974 de *El teatro del oprimido*, en donde plantea, que el teatro debe ser un espacio de reflexión activa, abierto a la participación del espectador, con el objetivo de transformar el mundo. La idea es transformar al espectador en actor y el teatro en un ensayo para la revolución.

Mientras Aristóteles propone una poética en la que el espectador delega poderes en el personaje para que este actúe, la estética del Teatro del oprimido plantea que el espectador asuma los poderes del personaje y así se entrene para la vida. Para Boal, el teatro debe ponerse al servicio de los oprimidos para que éstos se expresen y para que, al utilizar este nuevo lenguaje, descubran también nuevos contenidos. La estética del Teatro del oprimido se fundamenta en la transformación del espectador, del público pasivo del fenómeno teatral convencional, a sujeto, a actor, a transformador de la acción

dramática. Para ser realmente revolucionario, hay que transferir al ciudadano los medios de producción del teatro para que el pueblo mismo los utilice.

Lo que propone la Poética del oprimido es la acción misma: el espectador no delega poderes en el personaje ni para que piense, ni para que actúe en su lugar; al contrario, él mismo asume su papel protagónico, cambia la acción dramática, ensaya soluciones, debate proyectos de cambio, en resumen, se entrena para la acción real. En este caso puede ser que el teatro no sea revolucionario en sí mismo, pero seguramente es un “ensayo” de la revolución [Boal, 1980: 19].

En 1976, Boal, debido a que la situación en Argentina se vuelve cada vez más tensa, dando lugar a un golpe de estado, debe exiliarse de nuevo, esta vez a Europa, en donde pasa por diferentes países, como Portugal o los países nórdicos y en 1978 se instala en París. En donde su estética llega a tener una gran popularidad, dando lugar a la creación de un Centro de Estudios y Difusión de Técnicas Activas de Expresión, el primer centro dedicado específicamente al desarrollo y a la transmisión de dichos métodos. Posteriormente, en 1981, se crea el primer Festival del Teatro del oprimido.

Boal establece un plan general por etapas para la conversión del espectador en actor, que a su vez da lugar a las formas del Teatro del oprimido. Estas etapas son las siguientes:

1.- La primera es el conocimiento del cuerpo, se trata de realizar ejercicios para que cada uno conozca su propio cuerpo, sus limitaciones y sus posibilidades, sus deformaciones sociales y sus posibilidades de recuperación.

2.- La segunda es el desarrollo de la expresividad del cuerpo. Aquí se realizan un conjunto de juegos para ayudar a los participantes a utilizar los recursos del cuerpo para expresarse. Al estar acostumbrados a expresarnos verbalmente hemos dejado la capacidad de expresión del cuerpo en un nivel muy bajo. Se trata de recuperar la expresividad corporal. En relación a estas dos primeras etapas Boal plantea una gran cantidad de ejercicios para tomar conocimiento del cuerpo así como para desarrollar los diferentes sentidos: incluye ejercicios en los que se disocia el movimiento de diferentes partes del cuerpo, ejercicios en los que se camina utilizando movimientos, superficies y tiempos no cotidianos, ejercicios de equilibrio, otros orientados a entrenar el sentido del oído y la musicalidad, ejercicios donde se priva de algún sentido como la vista, ejercicios de espejo, de modelado, en los que un actor manipula a otro como si fuera un títere, etc.

3.- La tercera es la incorporación del lenguaje y se divide en tres partes, representando cada una un grado diferente de participación directa del espectador en el espectáculo. Se trata de que el espectador intervenga en la acción, asumiendo su rol de sujeto.

3.1.- El primer grado en la incorporación del lenguaje, es la dramaturgia simultánea y es la primera invitación que se hace al espectador para que intervenga sin que sea necesaria su entrada física en la escena. Hay que interpretar una escena corta, de diez o veinte minutos, propuesta por alguien del lugar. Los actores pueden improvisar de acuerdo con un guión previamente elaborado y pueden también escribir directamente la escena y memorizar sus parlamentos. En cualquier caso, el espectáculo gana en teatralidad si la persona que propone el tema se encuentra presente. Los actores interpretan hasta que el conflicto principal llega a su punto más álgido y necesita ser resuelto, entonces se para la representación y se pide al público que ofrezca soluciones. A continuación se improvisan las diferentes propuestas del público que tiene derecho a intervenir, corregir acciones o parlamentos interpretados por los actores que deben interpretar lo que les propone el público. Mientras el público va escribiendo la obra, los actores la interpretan. Todo lo que piensan los espectadores es representado en escena. Esta forma de teatro produce una gran excitación entre los participantes, ya que empieza a demolerse el muro que separa actores de espectadores. Unos escriben y otros actúan casi simultáneamente. Los espectadores sienten que pueden intervenir en la acción, que deja de ser presentada como algo inamovible. Todo está sujeto a crítica, a rectificación. Todo es transformable, por lo que los actores deben estar preparados para aceptar cualquier propuesta sin rechazarla nunca, deben simplemente actuarla, mostrar en vivo cuáles son sus consecuencias y sus contrapartidas. Todo espectador, por ser espectador, tiene derecho a probar su versión.

3.2.- El segundo grado es el teatro imagen, desarrollado en América del Sur y sistematizado a partir de 1974. Aquí se pide al espectador que dé su opinión sobre una opresión que le afecte, pero sólo puede utilizar los cuerpos de los demás participantes para expresar dicha opinión. No puede hablar, debe construir su pensamiento a través de una representación corporal. Una vez realiza su "imagen" se discute con el grupo y si es necesario se introducen modificaciones de todos los participantes. Cuando se llega a la imagen-consenso, se solicita al espectador-escultor que construya una segunda imagen. Si en el primer caso es la imagen-real (lo que yo pienso de la realidad) ahora se trata de construir, de la misma manera, la imagen-ideal (como me gustaría que fuese). A

continuación el grupo de espectadores debe consensuar una transición dinámica entre la primera y la segunda imagen, en otras palabras, debe encontrar cómo se puede realizar el cambio, la transformación, la revolución. Es así como surge la tercera imagen, la imagen-tránsito (la manera de lograrlo).

3.3.- El tercer grado es el teatro-foro. Se solicita a los participantes que cuenten una historia con un problema político o social de difícil solución. Se improvisa y se ensaya para presentar una representación de diez o quince minutos que escenifique el problema y las soluciones propuestas. Cuando termina la representación se pregunta a los espectadores si están de acuerdo con la escenificación, y a continuación se vuelve a repetir la misma representación, pero esta vez cada espectador puede sustituir a cualquier actor y conducir la acción en la dirección que a él le parezca más adecuada. Los demás actores deben incorporar al nuevo espectador-actor y el actor sustituido espera fuera para volver a escena cuando el espectador-actor da por concluida su intervención. Los participantes que intervengan deben obligatoriamente continuar las acciones físicas de los actores que son sustituidos; no se les permite entrar en escena y decir o hacer lo que quieran, deben respetar las mismas actividades de los actores que estaban en su lugar. El espectador, al sustituir al protagonista se transforma inmediatamente en protagonista que muestra su alternativa, y al mismo tiempo, puede observar las consecuencias de su propuesta.

El teatro-foro es una especie de ensayo colectivo para la vida real con unas reglas que pueden ser modificadas, pero deben existir y ser conocidas, para que todos participen en la misma tarea y pueda haber una discusión rica y profunda. Las principales reglas que organizan el dispositivo del teatro-foro son:

- a) Los actores deben realizar movimientos que expresen bien su carácter y su rol social.
- b) Cada escena debe ser construida con el público en el transcurso de la representación.
- c) Cada personaje debe ser representado de manera que sea reconocible.
- d) Se informa al público de que la manera de transformar la escena es sustituyendo al protagonista, acercándose a la escena y gritando ¡alto!. Entonces los actores deben detenerse sin cambiar de posición. El espectador debe decir dónde quiere que se retome la escena, señalando la frase, el movimiento o la situación escénica. A continuación se retoma la representación con el espectador como protagonista. El nuevo espectador-protagonista no puede modificar los datos sociales del protagonista anterior,

no pueden modificar los lazos de parentesco, la edad, la clase social, la motivación del protagonista, etc.

e) El actor sustituido permanece cerca de la escena para ayudar al espectador-protagonista.

f) Los actores deben intentar que el nuevo protagonista no logre sus objetivos y que la representación permanezca como la primera vez.

g) Si el espectador renuncia, sale del juego y el actor retoma su personaje para continuar con la representación hasta su final, mientras no interrumpa la representación cualquier otro espectador con otra propuesta.

h) Si el espectador-protagonista logra sus objetivos y transforma la escena, se invita a los espectadores a reemplazar a cualquier actor para buscar nuevas formas de represión.

i) Al terminar la representación se propone construir un modelo de acción futura y este modelo debe ser interpretado por los espectadores.

j) Uno de los actores debe realizar la función de maestro de ceremonias, la figura del Comodín, que a su vez debe someterse a las siguientes reglas:

a) Se debe evitar cualquier tipo de manipulación del espectador. Debe cuestionar siempre sus conclusiones y enunciarlas en forma de pregunta.

b) No debe decidir nada por cuenta propia. Enuncia las reglas de juego, pero a partir de ahí, debe aceptar incluso que el público las modifique.

c) Debe lograr que el espectador que interviene tenga tiempo suficiente para desarrollar su idea, exceptuando los casos en que el público sostenga que prefiere seguir adelante.

d) El maestro de ceremonias debe parar la representación si considera que algo de lo que se está representando no se ajusta a lo propuesto. A continuación pregunta al público y éste decide si puede continuar la representación o hay que modificarla.

e) Por último, su actitud debe ser dinámica, debe estar atento y seguro, pero no impositivo.

4.- La cuarta etapa del plan general de Augusto Boal para la conversión del espectador en actor, es la presentación por parte del espectador-actor de realizaciones escénicas según sus necesidades de discutir ciertos temas o ensayar ciertas acciones. Algunas de estas formas son:

4.1.- El teatro periodístico, en el que se escenifica, a partir de diferentes técnicas, un artículo periodístico desmitificando la pretendida “objetividad” del periodismo al mostrar que una noticia publicada en un diario es una obra de ficción que sirve a determinado poder. Algunas de las herramientas utilizadas por el teatro periodístico para mostrar las posibles manipulaciones son: la lectura simple, consiste en leer la noticia sin comentarios pero sacada de su contexto. La lectura complementada es una lectura en la que se añaden los detalles que han sido ocultados en su redacción. La lectura cruzada es en la que se trabajan dos noticias que guardan relación entre sí, pero que son contradictorias. La lectura con ritmo consiste en utilizar extrañamientos, como cantar la noticia como si fuera un tango o una retransmisión de un partido de fútbol. La lectura con refuerzo consiste en acompañar la lectura del texto con cualquier otro elemento que sirva para criticar su contenido. La acción paralela es la misma herramienta que la anterior pero con acciones. Finalmente, la histórica que se refiere a relacionar la noticia con los hechos ocurridos en la historia.

La publicidad es un arma insidiosa, venenosa, inhumana. En las sociedades capitalistas subdesarrolladas pocas son las personas que disponen de dinero para comprar lo indispensable. La publicidad se dirige a esos pocos para que compren, además de lo necesario, todo el excedente de su producción. En países como los nuestros de Latinoamérica, en que la producción de los bienes materiales no alcanza para las necesidades básicas de nuestros pueblos, la publicidad de esos mismos bienes es grotesca y absurda. Cerca de Villa Miseria Comunicaciones había un enorme cartel aconsejando al pueblo tomar leche, cuando en esa Villa eran cientos los niños que se morían exactamente por falta de leche y otros productos alimenticios. Para conseguir sus mejores resultados, la publicidad utiliza los métodos más irracionales posibles. No puede jamás decir la verdad, que no le conviene; por eso, usa músicas simples, lúdicas, fácilmente reproducibles; usa fotos de lindas chicas; usa frases cortas, impactantes, a pesar de que nada signifiquen [Boal, 1975: 70].

4.2.- El teatro invisible, en el que se escenifica una opresión ensayada con anterioridad en un espacio no teatral y ante un público que no fue a ver dicha representación, por ejemplo, en un restaurante, un parque, el metro, etc. Los actores deben preparar la obra como si se tratara de una escena a representar en un teatro, construyendo la línea narrativa, la idea central, el discurso escénico, etc. Los espectadores no deben saber que hay actores, no deben percibir que los “actores” han estudiado previamente lo que dicen. Se representa una visión de la realidad organizada tal y como se representa en la película *Noviembre* de Achero Mañas.

4.3.- El teatro fotonovela: en este caso se lee a los participantes la historia en líneas generales de una fotonovela, sin comunicarles de dónde ha salido la historia. Se les pide que representen la historia y a continuación se compara la historia representada con la fotonovela y se discuten las diferencias.

4.4.- La quiebra de represión. Esta técnica consiste en pedir a un participante que recuerde algún momento en que se sintió particularmente oprimido y aceptó esa represión, pasando a actuar de una manera contraria a sus deseos. La persona que cuenta la historia elige igualmente entre los demás participantes todos los demás personajes que intervienen en la reconstrucción de la escena. Una vez terminada la representación se solicita al protagonista que repita la escena, pero esta vez sin aceptar la represión, luchando contra su voluntad, sus ideas, sus deseos. Los demás integrantes son instados a mantener la represión igual que la primera vez. El choque que se produce ayuda a medir las posibilidades que uno tiene de resistir y también ayuda a medir la verdadera fuerza del enemigo. Igualmente permite al protagonista tener la oportunidad de realizar en la ficción, lo que no pudo hacer en la realidad pasada, ayudándole para la realidad futura.

4.5.- El teatro-máscara: esta técnica consiste en revelar los rituales que cosifican las relaciones humanas y las máscaras de comportamiento social.

El Teatro del oprimido ofrece al espectador la posibilidad de ensayar en la práctica teatral acciones que podrá realizar en la vida real, le ofrece la posibilidad de autoactivarse para realizar acciones en la vida cotidiana. El espectador es un participante activo, creador, dispuesto a intervenir, puede ensayar la acción real transformando la escena, y haciéndolo se transforma a sí mismo.

A finales de la década de los setenta, Boal se exilia a Europa, donde aparece una nueva orientación de sus prácticas debido sustancialmente al cambio de público. De un público en un contexto de tiranías militares y salvajes opresiones como Brasil o Argentina, en donde abunda un estrato social oprimido y explotado, pasará a un público de una clase media acomodada, en consecuencia las opresiones del nuevo público son distintas. La opresión pasa de ser externa y palpable a ser menos evidente y de más difícil reacción, por lo que Boal aporta un nuevo concepto: “el poli en la cabeza”. El director brasileño descubre que en Europa aunque los cuarteles están fuera, la policía forma parte de la subjetividad y pretende inventar los medios para hacerlos salir, modos de liberación para estas nuevas opresiones, lo que desemboca en una nueva forma del Teatro del oprimido que finalmente publica con el título: *Arco iris del deseo*.

El paciente intenta mostrar un personaje como si fuera un “él”, si bien ese “él” es el yo que fui, en otras palabras, nos hallamos aquí en presencia de dos yoes: el yo que vivió la escena y el yo que la cuenta. Es la dicotomía producida por el espacio estético (...) Esta dicotomía obliga al protagonista-paciente a decidir quién es, pues está hablando de sí mismo. ¿Es el yo que fue un día y al que se está refiriendo, o es el yo presente?. ¿yo-antes o yo-presente? La alternativa es sólo aparente, pues ya se ha hecho la elección: el protagonista es el yo que cuenta al yo que fue, pues el narrador (yo hoy) es más vasto que lo narrado (yo en el pasado) [Boal, 2002: 42].

Como indica Boal [2002], son tres los conceptos en los que se fundamenta esta nueva práctica:

1.- El primero, es la ósmosis; todos somos colonizados por las ideas, los valores y los gustos predominantes de la sociedad en que vivimos. Esta opresión existe en todos los ámbitos de la vida social: el trabajo, la familia, la pareja, la escuela, la iglesia, los partidos políticos, los medios de comunicación, etc. En cualquier acontecimiento de la vida en sociedad están contenidos todos los valores y los mecanismos de opresión de la sociedad. La tarea del teatro para Boal es visibilizar este proceso de invasión.

2.- El segundo concepto, es el de *Metaxis*, por la cual el espectador participante está por un lado en la realidad y por otra en su representación, el oprimido que actúa en una escena pertenece tanto a la realidad como a la imagen de esa realidad que él crea.

3.- Finalmente, en tercer lugar, está el concepto de inducción analógica, es decir, a partir de una imagen inicial se procede por analogía y se crean otras imágenes, producidas por otros participantes sobre su propia opresión individual, para posteriormente construir un modelo desprovisto de detalles singulares que nos estorben, dicho modelo contendrá todos los mecanismos generales por lo que se produce la opresión.

En 1986, Boal puede volver a su país natal al finalizar la dictadura y conseguir su amnistía. En 1992 se presenta en la lista del Partido de los Trabajadores, partido izquierdista liderado por Luiz Inacio-Lula-da Silva, y es elegido miembro de la cámara legislativa de un municipio de Río de Janeiro. Entre 1992 y 1996 Boal con la capacidad legislativa que le permite el cargo, da una nueva dimensión al Teatro del oprimido, y surge el Teatro legislativo: organiza 19 grupos de teatro que operan en diferentes partes de la ciudad, para debatir sobre distintos conflictos de índole social, judicial, urbanística, etc. Como el propio Boal afirma, si el Teatro del oprimido pretende transformar el espectador en actor, el teatro legislativo pretende transformar al ciudadano en legislador. Es una nueva forma teatral que traslada la práctica teatral al

centro de la actividad política, su función es fomentar el deseo de transformar la sociedad, abrir el debate de la democracia participativa.

El Teatro del oprimido y el conjunto de prácticas escénicas que desarrolla supone una revolución total del hecho teatral: la desaparición de la barrera entre actores y espectadores, todos participan del laboratorio escénico-social. Se elimina la propiedad privada por la que cada actor posee un personaje, los personajes son de todos. Boal supone la revolución teatral más grande desde que Brecht ensayara, alrededor de los años treinta, su modelo de las piezas de aprendizaje (*lehrstück*).

Si Brecht había tratado de transformar el Aparato institucional del teatro, Boal lo concibió fuera de las instituciones: cualquier lugar era un lugar para el teatro del oprimido, puesto que el teatro es una propiedad humana que permite que el sujeto pueda observarse a sí mismo, y a los demás, en acción. Si Brecht hizo conflictiva la oposición del espectador y del productor (es decir, los actores, músicos, etc.) e intentó abolir la división entre representación y público, Boal introdujo en el teatro innovaciones estructurales necesarias por la que no había actores ni público sino los que actúan y los que observan activamente. Si Brecht sustituyó la representación por una situación dramática que había que resolver, Boal convirtió la escena en un laboratorio para la investigación social en el que lo representado era un hipótesis dramática que había que desarrollar y reconstruir permanentemente. Si Brecht trató de establecer un método de pensamiento con el modelo de las piezas de aprendizaje, Boal construyó un método conflictivo con el que afrontar la vida (...) Nadie ha ido tan lejos de Brecht ni ha desarrollado tanto las posibilidades de un teatro crítico. El Teatro del oprimido muestra la naturaleza social, la materia ideológica de la que estamos hechos, y no lo hace para interpretarla sino para transformarla. Esta revolución es ya una experiencia del porvenir [Vicente, 2013: 347].

## 6. Black Mountain College (BMC) y el nacimiento del *happening*

El 25 de septiembre 1933 la universidad privada (BMC) comienza su trayectoria en unas instalaciones que la YMCA (Asociación Cristiana de Jóvenes) ocupa durante el verano pero que no utiliza el resto del año. Como le ocurre a la Bauhaus, el BMC, se convierte pronto en un centro internacional de nuevas tendencias artísticas. El fundador del nuevo centro es John Andrew Rice, un innovador pedagogo, que sitúa las artes en una posición central en la enseñanza superior, y entiende la educación como un diálogo entre los alumnos y el profesor a partir de preguntas. La educación tiene que estar ligada a la experiencia y el proceso de crecimiento debe ser más importante que la memorización de contenidos. El profesor pasa de ser un transmisor de conocimientos, de verdades categóricas e indiscutibles ante estudiantes pasivos, a un profesor-guía en el proceso de aprendizaje personalizado de cada estudiante. Por esta manera de comprender la educación y su rechazo frontal a la pedagogía oficial, Rice es despedido de su puesto en el Rollins College de Florida a principios de 1933, lo que motivó, entre otras cosas, que decidiese junto con otros profesores y estudiantes, también en contra del sistema oficial de enseñanza, fundar su propia institución.

El nuevo centro se caracteriza por ser un ámbito de convivencia en libertad para fomentar la creación artística. El BMC no sólo desea ser un centro de enseñanza artística, sino que pretende ofrecer una educación integral que prepare a los alumnos para la vida. Por esto, se deja una gran libertad a los alumnos para que desarrollen su capacidad de iniciativa e independencia. Se considera que la parte emocional y la intelectual son igual de importantes en la educación. Se valora el pensamiento en grupo, la inteligencia cooperativa, se fomenta la experimentación, tanto entre los estudiantes, como entre los profesores. Esta escuela representa para la generación norteamericana del expresionismo abstracto, algo parecido a lo que unos años antes había representado en Europa la Bauhaus.

Una de las claves de este centro es la integración social, todos deben sentirse parte de una comunidad, todos viven en el centro, profesores y alumnos, y todos realizan actividades conjuntamente. La participación en la vida comunitaria es una experiencia que forma parte en la educación de cada estudiante, que no abandona el campus los fines de semana. Las actividades de los sábados y domingos son una parte

importante de la vida de la comunidad. El primer año de la universidad, el número de alumnos es tan pequeño que no es extraño ver a toda la comunidad establecida en el porche del edificio central, el Lee Hall, en fiestas de disfraces, parodias satíricas, conciertos, bailes, o lecturas de obras de la antigua Grecia. Además de los estudios y estas actividades de ocio, los estudiantes cuentan con un programa obligatorio de actividades en la propiedad de 648 hectáreas, que consisten entre otras: en el cultivo de hortalizas, cría de animales o proyectos de mantenimiento. En pocos años, la comunidad del BMC, logra que gran parte de la carne, patatas, huevos, leche y verduras que consume la universidad proceda de su propia granja.

Los alumnos participan activamente de la vida cotidiana de la institución y pueden crear sus propios planes de estudio en el marco de dos divisiones: Junior y Senior. En la división Junior, la enseñanza se imparte en clases reducidas; en la Senior, se basa sobre todo en un sistema de tutorías. No hay créditos ni calificaciones. Cuando el estudiante considera que está preparado para graduarse, solicita que se le haga un examen del que puede encargarse un examinador externo. Además de celebrarse regularmente reuniones del claustro electo de profesores y los delegados estudiantiles, los asuntos de especial importancia suelen ser debatidos por todos los profesores y estudiantes. Todo el mundo tiene voz en estas reuniones, y la única restricción es la ausencia de votaciones. Al final de un debate, el rector resume “el sentido de la reunión”; si eso no es posible, el asunto se pospone para un debate ulterior.

En sus primeros meses de andadura, después de su inauguración en 1933, el BMC tiene veinte dos estudiantes, la mayoría de ellos del Rollins College, y doce profesores. Aunque todavía en un principio hay muchas reticencias para apoyar esta educación, sobre todo porque no ofrece un título oficial, cada vez son más estudiantes tanto dentro como fuera de los Estados Unidos, los que solicitan incorporarse al BMC. Por lo que el número de estudiantes va creciendo y en 1939 hay ya setenta y cuatro alumnos. Además Universidades como Redd, Bard, Harvard o Columbia, aceptarán sus titulados para los estudios de tercer ciclo.

La universidad, al ser privada, se sostiene por las matrículas, los pequeños regalos y principalmente por los sacrificios de los profesores que reciben una habitación y una pequeña remuneración para cubrir las necesidades básicas que comprenden: los gastos médicos, ropa, comida, cuidado de los niños y apoyo a los familiares.

Junto con John Andrew Rice, el fundador de la universidad, y otros dos profesores también muy influyentes en la década de los treinta, Josef Albers y Ted

Dreier, el BMC logra una síntesis entre la educación progresista americana, y la influencia europea, lo que da lugar a una atmósfera creativa, en la que la educación se comprende como un proceso activo, fundamentado en el respeto por las capacidades e intereses singulares. La educación no es vista como un fin en si mismo, sino como una parte del proceso de vida. El desarrollo social de los estudiantes y el trabajo colectivo son tan importantes como el desarrollo de sus habilidades intelectuales. En el nuevo centro se defiende que el mismo proceso de convivencia educa, amplía la experiencia, estimula, enriquece la imaginación y crea responsabilidad.

Al principio las artes no están incluidas como un fin en si mismas, sino como un medio para fomentar en los estudiantes cualidades como la creatividad y la autonomía. La universidad no tiene un plan para educar a artistas profesionales, sin embargo, desde el principio, las artes invaden la vida de la comunidad y los propios profesores realizan sus investigaciones artísticas con los estudiantes. Más que una función del artista como tal en la sociedad, Rice piensa que el arte debe ser una sección transversal del pensamiento contemporáneo.

Josef Albers, que había enseñado en la Bauhaus antes de que el nazismo arrasara con cualquier actividad cultural, dirige el programa de arte, que estructura en tres asignaturas: Dibujo, Fundamentos de diseño y Pintura en color. Albers aporta una combinación de disciplina e inventiva fundamental para estos primeros años del nuevo centro. Debido a su experiencia en el centro de Gropius, decide que la espina dorsal de la pedagogía del BMC sea la diversidad, lo que produce, entre otras cosas, que en muy poco tiempo el centro se transforme en una reconocida comunidad de artistas, escritores, dramaturgos, bailarines y músicos. Albers reivindica, siguiendo a Rice, una enseñanza en la que las cualidades del carácter se consideren con el mismo valor que las cualidades intelectuales. El desarrollo del pensamiento crítico, la habilidad creativa, la vida comunitaria y la experimentación con diversas formas de expresión para encontrar la que mejor se adapte a las capacidades singulares, son más valorados que la mera adquisición de conocimientos. En el marco curricular, el curso de color se plantea como una exploración sistemática de las posibilidades tonales del color, su relatividad, su interacción y la influencia de unos en otros, los colores fríos y los cálidos, la intensidad tonal y cromática, y los efectos psíquicos y espaciales. Albers se entregó a su tarea como pedagogo, decidido a proporcionar a los estudiantes el entorno más diverso y estimulante posible, partiendo de la idea de que es necesario para analizar cualquier cuestión investigar distintos puntos de vista. Toda su labor como programador,

organizador y pedagogo la desarrolla al mismo tiempo que una prolífica experimentación y creación artística. En 1963 publica *Interaction of Color*, una importante contribución a la teoría del color. Albers, para sus investigaciones sólo utiliza papel de color, no pintura, debido a los cambios de color que la pintura sufre al secarse y a la dificultad de duplicar exactamente una mezcla previamente conseguida. En sus clases investiga las relaciones entre los colores y su percepción a partir de ejercicios que sus alumnos deben realizar, como por ejemplo, buscar un papel de color que sea igual a la mezcla que se produciría al superponer dos hojas de papel transparentes, o conocer la transformación de un color al superponerlo sobre otro, o hacer que dos colores distintos parezcan iguales al situarlos sobre otros.

Durante la década de 1930, la asignatura Literatura dramática es enseñada por varios profesores entre los que destaca Robert Wunsch, muy influido por el teatro popular americano fundado por Frederick H. Koch en 1918, con la idea de fomentar el teatro nacional americano, como alternativa a las producciones distribuidas por el teatro comercial. Wunsch, por su parte, no pretende realizar una compañía de teatro profesional en el BMC sino que comprende la enseñanza del teatro como un lugar de encuentro de todas las artes, una fuerza social de la comunidad. Prácticamente todos los estudiantes de la universidad forman parte de las producciones de Wunsch, que no salen al circuito comercial pero se presentan entre 1935-1945, en la competición anual de la Carolina Dramatic Association, con un nivel muy superior al general del teatro universitario de ese momento. A menudo ganan premios a la mejor dirección, interpretación, vestuario, escenografía, o maquillaje.

El dispositivo escénico para las representaciones en la universidad es muy simple, en 1935 se improvisa en el comedor con un ciclorama gris y dos focos pequeños que pueden concentrar luz sobre un área o un objeto a una pequeña distancia desde el punto de proyección. Por ejemplo, en la puesta en escena de George Hendrickson en la que utiliza un escenario central y plataformas colocadas alrededor y detrás de la audiencia, los actores, para resolver el problema de la iluminación y movimiento, al pasar de una plataforma a otras, encienden unas luces utilizando unos interruptores de pedal.

En 1936, Albers invita a su ex-colega, Xanti Schawinsky para que le ayude a desarrollar los estudios de teatro. Los Albers conocían a Schawinsky desde la época de la Bauhaus, allí había tenido como maestro a Oskar Schlemmer, y también allí estudió y luego enseñó diseño escenográfico y montó “obras de luz coloreada”, en las que los

elementos teatrales: sonido, música, luz, color y forma, eran tratados como elementos expresivos. Schawinsky permanece en BMC, desde 1936 hasta 1938. En estos años encuentra una gran libertad para desarrollar sus cursos de teatro, y amplía el teatro de la "experiencia total" que había comenzado a explorar en la Bauhaus, con obras como *The Circus* (1924) *Feminine Repetition* (1926) y *Olga-Olga* (1928), en donde se puede apreciar su preferencia por lo burlesco y lo carnavalesco.

La primera *performance* norteamericana que representa Schawinsky en el BMC, es de su repertorio de la Bauhaus: *Espectodrama; obra, vida, ilusión (1924-1937)*, un método educativo que pretende el intercambio entre las artes y las ciencias, y usa el teatro como un laboratorio y lugar de acción y experimentación. El grupo de trabajo compuesto de estudiantes de todas las disciplinas, se centra en la interacción visual de luz y formas geométricas. Es un teatro-laboratorio en donde no se investiga desde el análisis literario, sino desde los sistemas de significación principales del hecho escénico. La segunda *performance* de Schawinsky es *Danse Macabre: a Sociological Study*, una obra nueva, estrenada el 14 de mayo de 1938, basada en las danzas de la muerte de la Edad Media. Dos estudiantes, Morton Steinau y Robert Sunley traducen el texto medieval *Dies Irae*. John Evarts, un profesor de música del centro, compone una partitura a partir de variaciones improvisadas de dicho texto. Los actores representan doce caracteres seleccionados de la tradicional danza de la muerte. La representación tiene lugar en el gimnasio del BMC, en un espacio envolvente creado por tres círculos concéntricos de bancos y un ambiente de misterio acentuado por un círculo de velas utilizado para la iluminación.

En 1941 la comunidad se traslada desde las instalaciones alquiladas a otras adquiridas en los alrededores del lago Eden, a unos 24 kms. de Asheville, ya como un centro de prestigio en relación a la experimentación artística que atrae a creadores como Aldous Huxley, Ferdinand Lèger, Lyonel Feininger o Thornton Asheville, entre otros. El nuevo complejo de 270 hectáreas cuenta con dieciséis edificios y un lago artificial, pero las instalaciones no están acondicionadas para el frío del invierno, y el BMC tiene que construir nuevas instalaciones educativas y residenciales. Después de desechar, por falta de recursos, un ambicioso proyecto de Marcel Breuer y Walter Gropius, se realiza aunque no en su totalidad, el proyecto más modesto de Lawrence Kocher, futuro miembro del claustro de profesores.

El BMC, en el verano de 1941, ofrece su primer programa de verano: con talleres, actividades de ocio y vida comunitaria. La idea surge no sólo para continuar

con la formación, sino también por la necesidad de finalizar la construcción de los nuevos edificios y reparar los existentes incluida la granja. Los cursos fueron impartidos por profesores invitados y por los propios del *College*. La experiencia se repite los años siguientes, pero es en 1944 cuando estos programas de verano adquieren una relevancia que será fundamental para el desarrollo del centro, debido entre otras cosas, a la incorporación en verano de artistas internacionales. En 1944, en El Instituto de Verano de Música, se celebra el setenta cumpleaños de Arnold Schoenberg, y se realizan talleres de ópera, música de cámara, cursos de música instrumental, educación musical, composición, conciertos y conferencias. Posteriormente se realiza El Instituto de Verano de Arte organizado por Albers y se continúa con el campamento de trabajo organizado por Ted Dreier y los cursos de verano organizados por Molly Gregory.

En 1948 Albers propone a la comunidad educativa que los estudios avanzados se realicen solamente en música y artes visuales, y que los otros temas se ofrezcan en un nivel básico, lo cual es aceptado y la facultad pasa a llamarse Black Mountain College de las Artes. A partir de este año, la facultad es una comunidad de artistas trabajando juntos en una atmósfera de total apoyo a la creación, de total libertad de experimentación, y de trabajo colaborativo. Es una comunidad intelectualmente muy viva, ya que la experimentación artística se comprende como una actividad necesariamente ligada al pensamiento más avanzado en ciencias o en humanidades. Conceptos como la interacción entre el espacio y el tiempo, la naturaleza relativa de las formas, el tiempo no lineal, la importancia del proceso, del azar, la mezcla del espacio de actuación y el espacio de recepción, la utilización de técnicas de interpretación no narrativas, el uso de acontecimientos simultáneos y no relacionados, eran probables temas de discusión y tratados de la misma manera que el estudio de la música o la pintura. Además, la manera de aproximarse a la teoría no es académica ni sistemática, muy al contrario, se eligen colectivamente aquellos conceptos que parecen relevantes y se analizan.

En la primavera de 1948 John Cage y Merce Cunningham que están recorriendo el país, tocando el piano y bailando allí donde les contratan, se ponen en contacto con los responsables del centro, que aceptan una representación, tras dejar claro que no se les va a pagar, de la recientemente terminada *Sonatas and Interludes*, para un piano preparado y con Cunningham bailando. Al finalizar el evento, los profesores y alumnos entusiasmados con la representación y para demostrar su agradecimiento, les llenan el coche de alimentos y cuadros. Albers reconoce en ellos una auténtica energía creativa y

les invita para El Instituto de verano de ese mismo año, lo que supone el final de la posición dominante de los artistas europeos en la facultad y la emergencia de jóvenes artistas americanos.

Entre las actividades que se realizan en la universidad, en el verano de 1948, destacan tres:

a) Los experimentos de Buckminster Fuller con la cúpula geodésica, la única estructura esférica o semiesférica que puede cubrir grandes extensiones de tierra sin pilares interiores o apoyos exteriores.

b) La representación de una comedia musical breve: *La trampa de la Medusa*, de Erik Satie, que sólo se había puesto en escena en una ocasión. Para dicha puesta en escena, el poeta Richards traduce el texto, Cage interpreta la música, Fuller interpreta al barón Méduse, el protagonista, Kooning interpreta a su hija, Frisette, y el estudiante Schrauger hace de pretendiente de Frisette. La coreografía del “mono mecánico” está a cargo de Cunningham, y la dirección está a cargo de Livingston y Penn.

c) Los conciertos de media hora que Cage realiza tres noches por semana, los lunes, miércoles y viernes, después de la cena, dedicados a difundir la obra de Eric Satie. Por la insistencia de Albers, Cage pronuncia unas palabras antes de los conciertos como introducción a la nueva música. Una de estas introducciones da origen a la conferencia “Defensa de Satie”, en la que plantea la organización de la composición sobre la base de una estructura rítmica, y no sobre la progresión armónica, defendiendo así, la naturaleza ejemplar de la obra de Satie. El piano con el que trabaja Cage está preparado, ya que tiene objetos entre las cuerdas transformando el piano en un instrumento de percusión sin armonía.

La conferencia más que una tesis sobre la estructura de la música fue una declaración de guerra contra la supuesta supremacía de la tradición Germánica que dominaba la vida musical americana, incluido el programa de música del *Black Mountain College*. Winslow Ames recuerda que tras la conferencia los estudiantes "prácticamente quemaron todas las grabaciones y partituras de Beethoven, es como un evento típico de la contracultura". Erwin Bodky quien está impartiendo un curso sobre sonatas de Beethoven al que asiste casi todo el colegio, se opone con vehemencia al discurso de Cage. La crisis se resuelve finalmente cuando Bill Levi, en un momento de audaz diplomacia, sugiere que la cuestión se resuelva por un duelo después de la cena, entre los partidarios de Beethoven, que estarán armados con Wiener Schnitzel, y los de Satie, con crêpes suzette [Harris, 1943: 154].

La colaboración artística de John Cage y Merce Cunningham que dura ya una década, funciona por el deseo mutuo de liberarse de los tradicionales acercamientos a la

danza y a la música, de carácter narrativo y emocional. Su enfoque se basa en determinar una “estructura rítmica” en la que tanto la música como el baile puedan componerse por separado y fundirse posteriormente:

Tras haber bailado durante varios años como figura principal en la compañía de Martha Graham, Cunningham pronto abandona la hebra dramática y narrativa del estilo de Graham, además de su dependencia de la música para la dirección rítmica. Del mismo modo que Cage encuentra música en los sonidos cotidianos de nuestro entorno, así también Cunningham propone que caminar, estar de pie, brincar y toda la gama completa de posibilidades de movimiento natural pueden considerarse danza. En tanto que Cage apunta que “cada unidad más pequeña de una composición mayor refleja como un microcosmos las características del todo”, Cunningham enfatiza “cada elemento del espectáculo”. Era necesario, dijo, tomar cada circunstancia por lo que es, de modo que cada movimiento es algo en sí mismo. Este respeto por las circunstancias dadas se ve reforzado por el uso del azar en los trabajos preparatorios, como *Dieciséis danzas para solista y compañía de tres* (1951), donde el orden de las “nueve emociones permanentes del teatro clásico indio” se decide echándolo a cara o cruz [Goldberg, 1979: 124 y 125].

Uno de los eventos escénicos fundamentales de la década de los cincuenta, en Estados Unidos, ocurrió en el verano de 1952, cuando Cage y Cunningham regresan al BMC para participar en otro Instituto de verano, y presentan *Pieza teatral n° 1*. El espectáculo comienza con la lectura de textos Zen y de algunos fragmentos del maestro Eckhart, Cage además con traje y corbata negros, interpreta una “composición con una radio”. Cada ejecutante recibe un guión con indicación de los tiempos en que debe desarrollar una acción, estar en silencio o inactivo. Nadie conoce la acción del otro, ni siquiera el propio Cage, ni sus tiempos, de modo que no puede establecerse ninguna causalidad entre las acciones. Los espectadores se sientan en un espacio cuadrado formando cuatro triángulos que confluyen hacia el centro pero sin llegar a tocarse, el centro era el espacio más amplio en el que pueden llevarse a cabo las evoluciones, pero también se puede uno mover en los pasillos situados entre los cuatro triángulos. Sobre los espectadores hay colgados cuadros de Rauschenberg. En cada uno de los asientos hay una taza, y no se explica al público lo que se puede hacer con ella, por lo que algunos la utilizan como cenicero. La representación termina con una especie de ritual en el que se vierte café en las tazas. Algunas de las acciones realizadas fueron las siguientes: Rauschenberg pone en un viejo fonógrafo un disco con la imagen de un perro junto a la bocina de un altavoz, David Tudor toca un piano preparado y Merce Cunningham y otros bailarines se mueven entre el público y a su alrededor. Posteriormente Tudor se dirige a dos cubos, pasando agua de uno a otro, Charles Olsen

y Mary Caroline Richards situados entre el público leen poesía, en una esquina Jay Watt toca exóticos instrumentos musicales, silbatos, y reproduce chillidos de niños, mientras Rauschenberg proyecta diapositivas abstractas (creadas intercalando gelatina coloreada entre los cristales) y miniseuencias de cine sobre el techo.

Cage declara que ha sido un éxito y que ha cumplido su objetivo: “hacer teatro”, es decir, “poner todas aquellas cosas juntas, para que la gente pudiese oír y ver”. El hecho de que existan diversas versiones de este evento teatral se debe en parte a sus propias características: acciones simultáneas y partes improvisadas, lo que produce inevitablemente que cada espectador percibe cosas distintas en función de donde sitúe su foco de atención.

Este espectáculo de cuarenta y cinco minutos en el comedor del *College*, inspirado en el futurismo y dadaísmo, es el inicio de una específica forma teatral: el *happening*, movimiento iniciado por músicos, bailarines y artistas plásticos. Esta nueva forma escénica pronto se convierte en un verdadero estandarte de las neovanguardias en los Estados Unidos, ya que contiene algunos de los principios fundamentales de la experimentación de las próximas décadas:

a.- Interdisciplinariedad, colaboración entre diferentes medios de expresión: música, danza, teatro, pintura, poesía, etc., sin establecer jerarquías. El trabajo de los diferentes creadores es asumido en igualdad de condiciones, dando la misma importancia a todas las partes de la creación.

b.- Pretende fusionar el arte y la vida. La identificación del arte y la vida es otra de las grandes corrientes del s. XX. Como el dadaísmo en su momento, plantea un anti-arte, dejar atrás el teatro convencional para hacer de la vida un *continuum* estético. El *happening* pretende minimizar la brecha entre arte y vida, y en su lugar hacer de lo cotidiano una experiencia estética. Todo puede llegar a ser arte, con la condición de que el artista sepa elevar la realidad al nivel de signo artístico. Como hace Duchamp con los *ready-made*, (objetos tomados de la realidad y elevados a arte), Cage, escoge los sonidos de la vida cotidiana y sus silencios para hacer música. En este contexto el giro hacia lo cotidiano alejado de lo narrativo y la ficción, se percibe como un giro hacia lo “auténtico”. Más que actuar, los actores realizan acciones reales que solo se representan una vez.

c.- La integración del público en la representación. En una época marcada por una demanda a gran escala de participación, no cabe duda que el *happening* es una

forma abierta que incita a la participación del público, e intenta superar la separación entre el creador y el espectador.

d.- Una estructura basada en el collage provoca la multiplicidad de la atención. Se rompe con la atención única, frontal y respetuosa, marcada por una relación de poder entre los que hacen y los que reciben. *Pieza teatral n° 1* está organizada de tal manera que las distintas acciones se pueden desarrollar prácticamente en cualquier punto, tanto en el centro como en los cuatro ángulos de la sala y también en medio del público, a sus espaldas o en frente, de tal manera que desaparece una visión privilegiada sobre las demás. Cage plantea con esta pieza que la representación puede verse simultáneamente desde diversos puntos. No hay por lo tanto, un único punto de vista para observar la realización escénica.

e.- La no intencionalidad es otro principio de creación. En realidad, fue una ampliación de las técnicas del collage. Las propiedades específicas de los materiales generan la forma de la representación, la realización escénica no se impone a los materiales sino que parte de ellos. Como la aspiración del arte es el encuentro con la vida y la vida es básicamente no intencional, el arte debe practicar la no intencionalidad, que produce la liberación de los sistemas de significación escénicos para abrirse al contexto en el que se realiza. El hecho de vaciar la obra de todo significado previo, hace posible concentrar toda la atención en la situación propuesta. Para Cage, la composición casual o indeterminada, que reduce el control del creador, hace posible la identidad del arte y la vida. El fin del arte pasa a ser el de despertar de la “vida que estamos viviendo”, y para eso la manera que encuentra no es la de imitar la naturaleza en sus apariencias externas, sino en su modo de actuar, que es precisamente indeterminado e imprevisible. Así, la acción experimental en música no puede tener un resultado previsto. Los sonidos no pueden ser explotados para expresar determinados sentimientos o ideas, sino que la acción artística debe buscar la indeterminación, para que el significado surja en la propia realización escénica.

Tomo una hoja de papel y coloco en ella puntos. Después trazo líneas paralelas sobre una transparencia, digamos que cinco líneas paralelas. Establezco cinco categorías de sonidos para las cinco líneas, pero no digo qué línea corresponde a qué categoría. La transparencia puede colocarse sobre la hoja con puntos en una posición cualquiera y leer los puntos según todas las características que deseemos distinguir. Puede utilizarse otra transparencia para medidas adicionales, alterando incluso la sucesión de sonidos en el tiempo. En esta situación no se necesita ninguna operación de azar (por ejemplo, el lanzamiento de monedas a cara y cruz), pues no hay nada previsto, aunque todo puede medirse posteriormente o ser tomado simplemente como una vaga sugerencia [Cage, 1961: 69].

Los diferentes sistemas de significación, espacio, sonido, iluminación, texto, movimiento, etc., son concebidos para coexistir en distintos momentos sin que nadie pudiera prever el resultado de estas combinaciones. Una vía común para crear la estructura de la representación es la yuxtaposición de diferentes materiales. Al no haber intencionalidad en la creación, el resultado final es fruto del azar, de la improvisación, de la asociación libre, etc.

f.- El azar como herramienta de creación artística. El azar tiene su propia historia en el s. XX, y se remonta a los ejercicios interdisciplinarios de futuristas, dadaístas y surrealistas: Tristan Tzara compone poemas sacando palabras al azar de una bolsa, mientras que también Hans Arp permite que trozos de papel caigan construyendo formas al azar. El surrealismo desarrolla procedimientos como la escritura automática para intentar expresar el funcionamiento del pensamiento. La escritura automática, como la técnica del azar, intenta permitir al creador escapar de las restricciones de su autocensura. La metodología del azar es considerada como una herramienta útil en deshacer y romper muchas de las relaciones y estructuras reconocibles por la tradición: al destruir viejos moldes aparecen nuevas experiencias. Cage utiliza diferentes maneras de crear a partir del principio del azar, como por ejemplo *El libro de las mutaciones*, las tablas de números aleatorios, los tests de Rorschach, etc. Una de las ideas principales es no controlar el sonido, limpiar la música de la intervención racional, dejar que los sonidos se desarrollen por ellos mismos sin que tengan que someterse a las teorías elaboradas por el hombre o a las expresiones de los sentimientos humanos.

¿Una montaña no nos produce un involuntario sentimiento de asombro? ¿Un riachuelo, un sentimiento de alborozo? ¿Una noche en el bosque, un sentimiento de miedo? ¿No es cierto que la lluvia al caer y la niebla al levantarse sugieren el amor que une a la tierra y al cielo? (...) Estas réplicas a la naturaleza son más, y no se corresponden necesariamente con las de otro. La emoción se produce en la persona que la siente (...) Nueva música: nueva actitud al escuchar. No un intento de comprender algo que se dice, pues si algo se dijera se daría a los sonidos forma de palabras. Simplemente prestar atención a la actividad de los sonidos [Cage, 1961: 9,10].

Para Cage y más tarde para Kaprow, el azar no borra la posible atribución de significado a las relaciones entre materiales aparentemente dispares, sino que más bien los resultados del azar liberan a los materiales de sus relaciones habituales. Lo

impredecible del azar encaja muy bien con la estética del *happening*: ambos reflejan la experiencia de la vida.

El hecho más significativo en la vida del BMC después del *happening* organizado por Cage, es la salida en 1950 de Josef Albers, que asume el cargo de director del departamento de Arte de la Universidad de Yale. La salida de Albers junto con la de Dreier (Rice había dimitido en 1940) supone la ruptura de los últimos vínculos con los tiempos pasados. Una serie de acontecimientos fortuitos determina que un poeta, Charles Olson, se convierta en el último director del centro. Con Olson se produce un declive del centro pero al mismo tiempo algunas de las experiencias literarias más originales surgidas en Estados Unidos en la segunda mitad del s. XX. Uno de los ensayos más reconocidos de Olson es *Projective Verse*, publicado en 1950, reivindica, dentro de la corriente del letrismo, la composición por “campo”, en la que la página se contempla como un lienzo, y por lo tanto las palabras pueden disponerse de diversas maneras, no simplemente una detrás de otra. Las palabras no surgen de una meditación sobre un tema sino de un trabajo asociativo. Olson plantea dar protagonismo a la vertiente visual de la escritura.

Con Olson como director del centro, el área de teatro en el BMC, está a cargo de Wesley Huss, que se centra en la investigación en espacios íntimos, influenciado por la disminución paulatina de la universidad. Las representaciones que realiza de obras como *El paria* de August Strindberg, *Tío Vania* de Antón Chéjov o *Yerma* de Federico García Lorca, se llevan a cabo en el salón de uno de los edificios, y el público y actores se sientan juntos.

Unos años más tarde, entre 1956 y 1960, Cage imparte clases en la Nueva Escuela para la Investigación Social de Nueva York. El curso de composición suscita el interés de George Brecht, Dick Higgins, Jackson Mac Low, Al Hansen, Toshi Ichiyangi, Stephen Addiss y Allan Kaprow. A partir de estas clases y sus experiencias con los *collages* y los *environments*, Kaprow llega a desarrollar definitivamente el *happening*, con la presentación de *18 happenings en seis partes* en la Reuben Gallery de Nueva York, en otoño de 1959. Se trata de elementos combinados de los diferentes dominios del arte: construcciones de paredes, esculturas de ruedas, música concreta, monólogos, proyecciones de diapositivas, movimientos de baile y un cuadro realizado durante la demostración, en una estructura departamental en donde no existe un intercambio lógico entre las partes, sino que actúan separadas. Como plantea Goldberg [1969] es una de las primeras oportunidades para que un público amplio asista a los

“actos vivos” que varios artistas realizan de manera más privada. Tras haber decidido que ya era hora de aumentar la responsabilidad del observador, Kaprow imprime invitaciones que incluyen la afirmación: “usted se convertirá en una parte de los *happenings*; usted los experimentará simultáneamente”.

Los que asisten a la Reuben Gallery encuentran un desván en un segundo piso dividido con paredes de plástico. En las tres habitaciones así creadas, las sillas se encuentran dispuestas en círculos y rectángulos que obligan a los visitantes a estar orientados en diferentes direcciones. Hay luces de colores tendidas entre el espacio subdividido; una construcción de tablillas en la tercera habitación oculta la “sala de control” de la cual los seis actores, salen y entran para ejecutar movimientos simples y lineales a veces mecánicos o gimnásticos. Caminan por lo general lentamente, de manera rígida, con rostros inexpresivos y siempre en línea recta. En la primera y la segunda habitación unos espejos de cuerpo entero reflejan el ambiente. También hay proyecciones, sobre paneles de plástico, de varias series de diapositivas. Se obsequia a cada visitante con un programa y tres pequeñas tarjetas grapadas. El *happening* está dividido en seis partes, explica la nota, cada parte contiene tres *happenings* que se producen al mismo tiempo. El comienzo y el fin de cada uno es señalado por una campana. Al finalizar el *happening* se escuchan dos campanadas. Se advierte a los espectadores que deben seguir las instrucciones con sumo cuidado: durante las partes uno y dos pueden estar sentados en la segunda habitación, durante las partes tres y cuatro deben pasar a la primera habitación; y así sucesivamente, cada vez que suena una campana. Los intervalos duran exactamente dos minutos, y dos intervalos de quince minutos separan las escenas más largas. Los visitantes toman asiento al sonar una campana. Sonidos amplificados anuncian el comienzo del *happening*: las figuras marchan rígidamente en fila india por los estrechos corredores entre las habitaciones provisionales y en una habitación, una mujer permanece todavía de pie durante diez segundos, el brazo izquierdo levantado, el antebrazo señalando hacia el suelo. En una habitación contigua se muestran diapositivas. Posteriormente dos actores leen carteles como los que siguen: “Se dice que el tiempo es esencia... nosotros hemos conocido el tiempo... espiritualmente”; o, en otra habitación: “Ayer estuve a punto de hablar de un tema muy querido por todos ustedes: el arte... pero fui incapaz de hacerlo”. Se tocan la flauta, el ukelele y el violín, unos actores pintan un lienzo colocado en las paredes, los gramófonos se introducen en carretillas, y por último, después de noventa minutos de dieciocho *happenings* simultáneos, cuatro rollos de casi tres metros caen de una barra

horizontal entre los actores que recitan palabras monosílabas. Como se ha indicado, una campana suena dos veces, señalando el fin.

En realidad, los espectadores han podido parcialmente asistir a una acumulación de acciones visuales, sonoras y olfativas sin una lógica narrativa, que además se superponen casi siempre unas con otras y en diferentes habitaciones, por lo que no se pueden observar todas las acciones, no es posible observar el espectáculo completo, y además los sucesos de los tres ambientes, incluso los de cada uno de ellos, no tienen ningún nexo temático entre sí.

El *happening*, como hemos visto, tiene sus orígenes en el BMC, pero pronto aparece en Europa de la mano de dos grandes protagonistas: Jean-Jacques Lebel y Wolf Vostell. Lebel es el creador del primer *happening* europeo con *El entierro de la cosa* (1960). La idea de lo efímero tiene un fundamento político, como defendía Lebel, ya que es un desafío al concepto de cultura mercantil y controlada por el estado. Cualquier fragmento o momento de acción puede ser material de creación, la realidad se declara arte y se evita todo medio artístico tradicional. En *Funeral del antiprocés* de Lebel, se recurre a un globo hinchado, a la acción de romper paneles de cartón o de papel, a luces eléctricas, a los utensilios de un funeral, a una página del Marqués de Sade, etc. Por su parte, Vostell inicia en Europa sus *decollage / happenings*, en los que pretende desvelar las condiciones absurdas del medio ambiente circundante que oprimen al ser humano. Sus acciones provocativas y críticas destruyen los materiales hasta hacerlos inservibles, y su intención es remitir a fenómenos similares en la vida cotidiana.

Volviendo a Estados Unidos, John Cage junto con Allan Kaprow, Nam June Paik y Georges Maciunas son también los iniciadores del *Fluxus*, que con la intención de retomar el espíritu dadá, pretende combinar distintos medios, creando una modalidad del arte de acción. Una nueva forma de expresión artística que se concentra sobre todo en la vivencia de un acontecimiento que discurre de un modo improvisado. Así como el *happening* presenta una mayor complejidad y duración, el *Fluxus* recurre a acciones directas.

En 1965 aparece el manifiesto del movimiento, escrito por Georges Maciunas, un provocador lituano que organiza los primeros eventos fluxus en la galería AG de Nueva York (1961) y luego en festivales de Europa. El *Fluxus* es un movimiento neodadá internacional que pretende ser un arte de diversión, simple, no pretencioso, preocupado por las insignificancias, sin habilidades especiales o ensayos interminables, sin valor institucional ni mercantil, es un antiarte: especialmente del arte como

patrimonio exclusivo de los museos y coleccionistas. La creación *Fluxus* debe tener algo de vodevil, de gag y de juego infantil. Herederos de Duchamp, los fluxistas consideran que hay un vínculo esencial entre los objetos cotidianos, los acontecimientos y el arte, rechazan la obra de arte como mercancía, y se oponen a la profesionalización del arte. George Brecht define el *Fluxus* como la unidad más pequeña de una situación. Yoko Ono, una de las figuras más activas de este movimiento, crea en 1966 su famosa *White Chess Set*, para la galería londinense Indica. La obra consiste en un ajedrez con dos juegos de fichas completamente blancas en un tablero del mismo color. La propia Ono en la tarjeta de presentación escribe: “Set de ajedrez para jugar tanto tiempo como puedas recordar donde están tus piezas”. El *Fluxus* se alza, sobre todo, contra la práctica profesional del arte, contra el arte monumental, contra la separación artificial entre creadores y espectadores, entre arte y vida. Otro de estos eventos, ideado por el artista Mieko Shiomi, consiste simplemente en “una invitación a abrir algo que está cerrado”. Se les pide a los participantes que escriban exactamente lo que ha sucedido durante un “acontecimiento”. Este sencillo encargo se convierte en una declaración contra la altivez de los museos, así como una acción participativa de la gente. En el *Fluxus* el espectador no sólo completa, sino que se convierte en la obra de arte con su participación directa.

En 1978, desaparece George Maciunas y con él finaliza el empuje teórico y la conciencia crítica del movimiento. Al mismo tiempo la actitud anti-comercial del *Fluxus* fue aniquilada a partir del momento en que el mercado internacional del arte comenzó a interesarse en coleccionar y comercializar sus productos. Y por supuesto, a partir del momento, en que los artistas del *Fluxus* se dejaron tentar por sus ofertas y se dedicaron a producir por encargo.

SEGUNDA PARTE:  
TEORÍA

### 1. Lo relacional en el pensamiento contemporáneo

Uno de los puntos de convergencia en las corrientes de pensamiento contemporáneas es la crítica a la comprensión esencialista de la realidad y la importancia dada a lo relacional. La identidad en el mundo clásico fue entendida como sustancia, por lo que cada cosa construía su identidad sin necesidad de relacionarse con algo y la relación era un proceso posterior a la constitución de la propia identidad. Un ser humano, primero se constituía como identidad para posteriormente relacionarse con otros seres humanos. En la modernidad la identidad se definió procesualmente, y este proceso se caracterizó por la negación. Era una manera lineal de construir la identidad, a partir de la negación de lo anterior, de lo que no era moderno, de lo opuesto, o de lo simplemente externo a uno. La identidad surgía así de la negación, por eso mientras el mundo clásico era monista, la modernidad fue dualista, en cualquier caso los dos eran esencialistas. Finalmente en la actualidad la identidad se define en la relación, no por negación sino a partir de la relación con el otro. Desde esta perspectiva la sociedad es una configuración de relaciones que emergen, se transforman y desaparecen con el paso del tiempo, situando lo “real” en lo relacional. Siguiendo a Donati [2006] podemos establecer el siguiente esquema comparativo:

| LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD           |                                    |  |
|---|------------------------------------|--|
| Mundo clásico                             | Mundo moderno                      | Actualidad                                       |
| Monística<br>$A=A$                        | Dualística<br>$A=-(-A)$            | Relacional<br>$A= r (A, -A)$                     |
| Identidad como coincidencia consigo mismo | Identidad como negación de lo otro | Identidad como relación entre sí mismo y lo otro |
| Punto                                     | Línea                              | Red  |

La perspectiva relacional de la “realidad” se separa tanto del individualismo como del estructuralismo, para plantear un nuevo enfoque de lo social como red. La sociología relacional intenta comprender la sociedad no de acuerdo con parámetros puramente individuales o estructurales, sino a partir del desarrollo de nuevas relaciones sociales y nuevas conexiones entre relaciones. Este planteamiento sociológico sostiene la necesidad de abandonar una comprensión sustancialista o fundamentalista de la estructura social, y aceptar el carácter relacional de la “realidad”, así como la idea de que sólo se puede captar la lógica más profunda del mundo social, sumergiéndose en la particularidad de una realidad empírica, históricamente situada y fechada (premisa de la que surgen propuestas escénicas muy interesantes como las de Alvis Hermanis, recordemos, por ejemplo, su puesta en escena de *Onegin*, en 2012). El hecho social no son un conjunto de individuos o de estructuras, y tampoco la suma de estos dos elementos, sino una realidad emergente, contiene siempre una novedad porque no está presente en sus componentes considerados por separado, sólo aparece cuando surge la relación.

Pongamos un ejemplo. ¿Por qué decimos que el tránsito de la familia extensa a la familia nuclear es un hecho social? Algunos responden: porque los individuos prefieren la familia nuclear a la extensa. Otros dicen: porque hay condicionamientos, determinismos estructurales, que van contra la familia extensa y convierten en necesaria la familia nuclear, al margen de las preferencias subjetivas de los individuos. Estas respuestas identifican el hecho social bien con los individuos, bien con las estructuras. Algunos mezclan estas explicaciones de diversos modos, la mayoría de las veces mediante yuxtaposiciones o confusiones entre ellas. En realidad, el hecho social no reside ni en los individuos ni en las estructuras ni en una mezcla entre ambos. Reside, por el contrario, en su relación. Las transformaciones de la familia se deben al hecho de que los individuos, actuando entre sí, modifican las condiciones estructurales en las que existen ciertas formas socioculturales iniciales (por ejemplo, la familia extensa); en su interacción modifican los vínculos y las posibilidades de acción para “hacer familia”, de forma que, mediante ciertos procesos históricos, se pasa de la familia extensa a la nuclear [Donati, 2006: 57].

Así, la sociedad es una configuración relacional que va más allá de la simple suma de individuos y no llega nunca a ser un cuerpo orgánico, lo cual significa que no agota nunca sus propias posibilidades. El hecho social está en la emergencia de sus relaciones.

Por su parte, Nancy [1996] desde la filosofía afirma que el ser sólo tiene sentido en relación con el otro, es decir, que el sentido del ser está en el “nosotros”, el ser no puede ser más que “siendo-los-unos-con-los-otros”. Cualquier significación no tiene

sentido sino en tanto se comunica, entra en circulación, se relaciona. El ser no tiene sentido, pero el ser mismo, el fenómeno del ser, es el sentido, que es a su vez su propia circulación y nosotros somos esa circulación. No hay sentido si el sentido no se comparte, y esto no porque haya una significación, primera o última, que todos los seres tengan en común, sino porque el sentido mismo es la participación del ser indistintamente y distintamente. Es singularmente plural y pluralmente singular. Esto mismo no constituye un predicado particular del ser, como si fuera o como si tuviera un cierto número de atributos, entre los cuales está el del ser singular plural. Lo singular-plural forma al contrario la constitución esencial del ser, y el espaciamento es su condición absoluta. El ser humano participa de la simultaneidad paradójica del conjunto y de la singularidad diseminada de la gente: el muchacho, la chica, el ejecutivo, el estudiante, el obrero, etc. El conjunto de las singularidades en la singularidad misma. Por esto el TR siempre parte de una situación concreta que se sitúa en un contexto histórico como es el caso de la realización escénica relacional *Cargo Sofía-Frankfurt* de Rimini Protokoll, que trata de la vida cotidiana de dos conductores búlgaros de camiones en el contexto laboral de una empresa europea de transporte en 2006.

Nosotros, en efecto, nunca puede ser simplemente “el nosotros”, como un sujeto único, ni tampoco un “nosotros” indistinto, como una generalidad difusa. “Nosotros” enuncia siempre una pluralidad, una división y un enredo de “nosotros”: “se” no es “con” en general, sino siempre, cada vez, según modos determinados, ellos mismos múltiples y simultáneos (pueblo, cultura, lengua, raza, red, grupo, pareja, banda, etc.) Lo que así se presenta, cada vez, es un escenario en el que varios pueden decir “yo”, cada uno por su cuenta, cada uno a su turno. Pero “nosotros”, incluso sin pronunciarse, es la condición de posibilidad de cada “yo”. No se puede señalar cada cual si no hay un espacio-tiempo de la “sui-referencialidad” en general. Esta “generalidad” no tiene consistencia “general”: no tiene más que la consistencia del “cada vez” singular de cada “yo”. El “cada vez” implica a la vez la discreción del “uno por uno” y la simultaneidad de los “cada uno”. Porque un “cada uno” que no estuviera en ninguna simultaneidad, que no fuera al-mismo-tiempo-y-ante-otros “cada uno”, estaría en un aislamiento que ni siquiera sería ya aislamiento, sino la pura y simple imposibilidad del designarse, y de ser entonces “uno”. La pura distribución se convertiría inmediatamente en autismo absoluto. (Pero el “grupo”, cualquiera que sea, tampoco es una identidad de orden superior: es un escenario, un lugar de identificación. De manera general, la cuestión del “con” puede también enunciarse sin duda en estos términos: nunca identidad, siempre identificaciones) [Nancy, 1996: 82].

Desde la geografía Massey [1991] plantea que el espacio está producido por relaciones, por una compleja red de redes, vínculos y prácticas. Cada lugar está abierto a diversas articulaciones, es un entramado de flujos, influencias e intercambios. Por lo tanto, no hay espacios que existan con identidades predeterminadas que luego tienen

interacciones, sino que los lugares adquieren sus identidades en el proceso de construcción de relaciones. Este es el caso de *En los Arcos* de David Overend, una realización escénica relacional que surge del propio espacio y de las posibles narraciones, más o menos ocultas, que se pueden encontrar en él.

El espacio es un producto en proceso, no es la superficie plana de un mapa, es el producto del hecho de la multiplicidad. La identidad de un lugar siempre está en transformación porque depende de las relaciones que tengan lugar en cada momento. El espacio es la existencia de más de una cosa al mismo tiempo, es la dimensión de la pluralidad. Si no hubiera espacio no podría existir más de una cosa. Por lo tanto, para Massey el espacio es la dimensión de la multiplicidad, de lo social. El espacio es producto de las “relaciones”, que están necesariamente implícitas en las prácticas materiales que deben realizarse, siempre está en proceso de formación, en devenir, nunca acabado, nunca cerrado.

Bajo esta interpretación, lo que confiere a un lugar su especificidad no es ninguna larga historia internalizada sino el hecho que se ha construido a partir de una constelación determinada de relaciones sociales, encontrándose y entretrejiéndose en un sitio particular. Si nos desplazamos desde el satélite hacia el globo, manteniendo en la cabeza todas estas redes de relaciones sociales, movimientos y comunicaciones, entonces cada “lugar” puede verse como un punto particular y único de su intersección. Es, verdaderamente, un punto de encuentro. Entonces, en vez de pensar los lugares como áreas constreñidas dentro de unos límites, podemos imaginarlos como momentos articulados en redes de relaciones e interpretaciones sociales en los que una gran proporción de estas relaciones, experiencias e interpretaciones están construidas a una escala mucho mayor que la que define en aquel momento el sitio mismo, sea una calle, una región o incluso un continente [Massey, 1991: 126].

Lo relacional en política es tratado, entre otros, por Laclau y Mouffe [1985] al proponer un proyecto de democracia radical hegemónica, fundamentada en un estado ético y en la extensión de la sociedad civil, organizada en torno a un antagonismo sin solución, es decir, en el reconocimiento de la multiplicidad de las lógicas sociales tanto como en la necesidad de su articulación, una articulación que debe ser constantemente recreada y renegociada, y no hay punto final en el que el equilibrio sea definitivamente alcanzado. Es imposible a priori especificar superficies de emergencia de los antagonismos, ya que hay un constante desplazamiento de las lógicas sociales características de unas esferas hacia otras esferas. Es esta pluralidad de lo social la base de una democracia radical, y su posibilidad emana directamente del carácter descentrado de los agentes sociales, de la pluralidad discursiva que los constituye como

sujetos, a la vez que de los desplazamientos que tienen lugar en el seno de esa pluralidad relacional. No hay sujetos sino posiciones de sujetos.

Este concepto de democracia radical fundamentado en un antagonismo sin solución parte de dos premisas básicas: la primera, es la crítica al consenso racional por ser una ilusión autofundadora, inseparable de su esfuerzo por liberarse de la teología, y en realidad, limitado por una realidad plural. La segunda premisa, es el abandono de la ilusión de que podríamos liberarnos por completo de formas de poder y la aceptación de que las relaciones de poder son parte constitutiva de lo social, y por lo tanto, la cuestión de la política democrática no es cómo eliminar el poder, sino cómo constituir formas de poder que sean compatibles con los valores democráticos. La política consiste en domeñar la hostilidad e intentar distender el antagonismo potencial que existe en las relaciones humanas. Esto no significa que se pretenda llegar a un consenso racional alcanzado sin exclusiones, esto es imposible porque no existe un nosotros sin un ellos. La tesis es cómo establecer la distinción “nosotros/ellos” de modo que sea compatible con la democracia real. La especificidad de este planteamiento reside en el reconocimiento y la legitimación del conflicto y en el rechazo a reprimirlo imponiendo un orden autoritario.

En la medida en que toda identidad es relacional, pero el sistema de relación no consigue fijarse en un conjunto estable de diferencias; en la medida en que todo discurso es subvertido por un campo de discursividad que lo desborda; en tal caso la transición de los «elementos» a los «momentos» no puede ser nunca completa. El estatus de los «elementos» es el de significantes flotantes, que no logran ser articulados a una cadena discursiva. Y este carácter flotante penetra finalmente a toda identidad discursiva (es decir, social). Pero si aceptamos el carácter incompleto de toda formación discursiva y, al mismo tiempo, afirmamos el carácter relacional de toda identidad, en ese caso el carácter ambiguo del significante, su no fijación a ningún significado, sólo puede existir en la medida que hay una proliferación de significados. No es la pobreza de significados, sino, al contrario, la polisemia, la que desarticula una estructura discursiva. Esto es lo que establece la dimensión sobredeterminada, simbólica, de toda formación social. La sociedad no consigue nunca ser idéntica a sí misma, porque todo punto nodal se constituye en el interior de una intertextualidad que lo desborda. La práctica de la articulación consiste, por tanto, en la construcción de puntos nodales que fijan parcialmente el sentido; y el carácter parcial de esa fijación procede de la apertura de lo social, resultante a su vez del constante desbordamiento de todo discurso por la infinitud del campo de la discursividad [Laclau y Mouffe, 1985: 298].

Por lo tanto, toda identidad es relacional y se define en función de las relaciones que establezca. Lo exterior, lo diferente, es necesario para constituir la identidad y por lo tanto, se pone de manifiesto la imposibilidad de trazar una distinción absoluta entre

interior y exterior. La existencia del otro se convierte en una condición de posibilidad de mi identidad. Por consiguiente toda identidad queda irremediabilmente desestabilizada por su exterior, y el interior aparece como algo siempre contingente. En este sentido, la sociedad es una sedimentación de formas sociales procedentes de diferentes estructuras, transformando la perspectiva que ofrecía el modelo moderno de progreso lineal hacia el consenso del mundo dual, a una red de relaciones con diversos antagonismos sin solución. La imposibilidad de la fijación última del sentido implica que se tienen que hacer fijaciones parciales, siempre precarias.

Por su parte, la psicología de la Gestalt descubre a principios del siglo XX que cualquier objeto se percibe dentro de un contexto, es decir la percepción es relacional. Cuando se mira algo se observa en relación. Ningún elemento se percibe aislado o único. El sentido de un espacio es diferente a la suma del sentido de sus partes, y lo esencial de esta visión es que la percepción de un acontecimiento, no se puede predecir a partir del conocimiento adquirido con la percepción de las distintas partes del acontecimiento. No comprobamos con la mirada las distancias de un lugar a otro de lo que estamos viendo, sino que lo que vemos, lo vemos directamente en relación, como una propiedad de la forma visual que estamos observando. Ver algo implica asignarle un lugar: una ubicación en el espacio, una puntuación en la escala de tamaño, de luminosidad, de distancia, etc. Por ejemplo, un movimiento en escena, adquiere otro significado diferente, si le añadimos otro movimiento, objeto, efecto sonoro, etc., este nuevo significado no se crea con la suma independiente de los distintos elementos sino a partir de dichos elementos, y la específica relación que entre ellos surja, en una interrelación simultánea, es decir, no se percibe primero el elemento y luego las relaciones sino que ambas cosas se perciben simultáneamente. Cada parte está relacionada no sólo con los demás elementos de la misma situación sino también con otros componentes inmediatamente anteriores y posteriores, así la luminosidad de una secuencia escénica depende, entre otras cosas, del lugar que ocupe en la escala de luminosidad de toda la realización escénica, que abarca desde el valor más brillante visible durante la presentación, hasta el más oscuro. No se puede percibir una forma sin tener en cuenta la relación con el resto de los elementos implicados en el contexto determinado, incluido el espectador. Cuando analizamos la percepción de un objeto o de un evento escénico hay unos parámetros: espaciales, temporales, sonoros, etc., del propio evento a los que hay que añadir los parámetros, siempre singulares que cada espectador incorpora a la percepción.

Cuando pretendemos percibir la “realidad” en su totalidad tenemos que comprender que siempre será una percepción subjetiva. Como los límites de la “realidad” no están claros el ser humano construye unos límites para poder percibir la existencia a partir de su experiencia. Estos límites pueden convertirse en una estructura cerrada en la que poder encontrar certezas, una comunidad cálida en definitiva, o pueden comprenderse como inestables y entrar en el sentido de la existencia, es decir, entrar en lo emergente, participar de la lógica del devenir.

Además del análisis relacional en la sociología, filosofía, geografía, política, o en la psicología de la forma, podemos encontrar lo relacional en otras muchas áreas de conocimiento, como en la psicología social que hace tiempo se dedica más a las relaciones entre los sujetos, que a los sujetos mismos, o como en la neurociencia, en donde se ha descubierto que el código del conocimiento es relacional, es un código de relaciones, las redes neuronales del conocimiento debido a que se forman por asociación comparten células y grupos celulares. Un grupo celular puede ser parte de muchas redes a partir de las cuales se construye el conocimiento, el proceso del conocimiento no se puede reducir a sus partes, a células, ya que se produce en la red de dichas células, es decir es un código relacional. La investigación en neurociencia ha encontrado que hay una interacción intensa entre los estadios iniciales y finales del proceso perceptivo, es decir, que en el proceso sensorial primario hay procesos que son propiamente conceptuales. En lugar de comprender el conocimiento del mundo como un proceso lineal que va desde el sistema sensorial y motor a los procesos cognitivos superiores, se comprende como un juego dinámico de interacción.

De la misma manera que lo relacional invade el pensamiento contemporáneo, como hemos visto, también ha llegado a la teoría y la práctica artística. En este contexto la primera vez que se utiliza el término relacional como planteamiento estético es en la década de los noventa con: *Estética relacional*, de Nicolas Bourriaud. En este libro, Bourriaud aporta a la conceptualización y práctica artística, un nuevo concepto: la estética relacional. Una estética fundamentada en las interacciones humanas y su contexto social, una construcción artística que parte de la intersubjetividad y que tiene como tema central el “estar-junto”, la construcción colaborativa. En la estética relacional se comprende el conocimiento ligado al acontecimiento del aquí y del ahora concretos, a un encuentro escénico determinado por una serie de variables materiales que no son trasladables a ninguna otra situación. Lo “real” depende así de la forma de estar en ese lugar, de los cuerpos que lo ocupan y el tipo de relaciones que se establecen

entre ellos. Por lo tanto, la obra de arte no existe independientemente de su producción y de su recepción, sino que consiste en un acontecimiento en el que todos los participantes están involucrados aunque en distinta medida y con distinta función. Desde esta perspectiva el arte se comprende como la construcción de un intersticio social, en el que se establecen relaciones humanas que sugieren posibilidades de intercambio distintas de las comunes en el sistema canonizado en el que vivimos.

Hoy la comunicación sepulta los contactos humanos en espacios controlados que suministran los lazos sociales como productos diferenciados. La actividad artística se esfuerza en efectuar modestas ramificaciones, abrir algún paso, poner en relación niveles de realidad distanciados unos de otros. Las famosas “autopistas de la comunicación”, con sus peajes y sus áreas de descanso, amenazan con imponerse como único trayecto posible de un punto a otro del mundo humano. Si la autopista permite efectivamente viajar más rápido y eficazmente, también tiene como defecto transformar a sus usuarios en meros consumidores de kilómetros y de sus productos derivados. Frente a los medios electrónicos, los parques de diversión, los lugares de esparcimiento, la proliferación de formatos compatibles de sociabilidad, nos encontramos pobres y desprovistos, como ratas de laboratorio condenadas para siempre a un mismo recorrido, en su jaula, entre pedazos de queso. El sujeto ideal de la sociedad de figurantes estaría entonces reducido a la condición de mero consumidor de tiempo y espacio. Porque lo que no se puede comercializar está destinado a desaparecer (...) La realización artística aparece hoy como un terreno rico en experiencias sociales, como un espacio parcialmente preservado de la uniformidad de los comportamientos [Bourriaud, 1998:7,8].

## 2. Dispositivo relacional

Cualquier teatralidad es un dispositivo, es decir, un contexto que tiene de algún modo la capacidad de orientar, determinar o controlar, los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes. El concepto de dispositivo, que ya lo utiliza Meyerhold en los años 20 para describir el contexto escénico en el que se encuentran actores y espectadores, es fundamental para comprender el pensamiento de Foucault ya que plantea, entre otras cosas, que el marco jurídico en el que están organizados los estados europeos, entre otros, con un régimen parlamentario y representativo, que formalmente defiende la igualdad, esconde una gigantesca acumulación de dispositivos disciplinarios que permiten a unos ejercer el control sobre la mayoría. Son dispositivos las prisiones, los manicomios, las escuelas, las fábricas, las medidas jurídicas, etc., en donde el control sobre los comportamientos es explícito, pero también son dispositivos disciplinarios la arquitectura, el lenguaje, la agricultura, la escritura, el teatro, etc. Cada teatralidad es por lo tanto un dispositivo que ordena la realidad para su representación, la jerarquiza y formula un tipo de público. Analizar un dispositivo supone trazar un mapa, cartografiar un territorio desconocido, pero también instalarse en sus mismas líneas que no sólo conforman el dispositivo que se analiza, sino que lo atraviesan y lo impulsan en varias direcciones. Es un trabajo que consiste en descubrir el régimen de visibilidad del dispositivo, es decir, la manera en que éste distribuye la visibilidad y la invisibilidad, haciendo surgir o desaparecer elementos y al mismo tiempo su marco de enunciación. Una de las claves para comprender cualquier dispositivo es descubrir la producción de subjetividad que genera, el ejercicio de poder que esconde.

Los dispositivos tienen como componentes, pues, líneas de visibilidad, de enunciación, líneas de fuerzas, líneas de subjetivación, líneas de cesura, de fisura, de fractura, que se entrecruzan y mezclan, yendo unas a parar a otras o suscitando algunas nuevas mediante variaciones o incluso mutaciones por apropiación. De ahí se deducen dos consecuencias importantes para una filosofía de los dispositivos. La primera es el rechazo de los universales. El universal, en efecto, no explica nada, es el universal lo que debe ser explicado (...) Por otra parte, cada dispositivo constituye una multiplicidad en la que operan tales procesos cambiantes, distintos a los que operan en otro (...) Ya hace tiempo que pensadores como Spinoza o Nietzsche demostraron que los modos de existencia debían ponderarse a partir de criterios immanentes, a tenor de sus “posibilidades”, su libertad, su creatividad, sin necesidad de apelar a valores trascendentes. Foucault aludirá incluso a criterios

“estéticos”, entendidos como criterios vitales, que aportan en cada caso una evaluación inmanente frente a las pretensiones de los juicios trascendentes [Foucault, 1975: 16-19].

Recordemos, por ejemplo, algunas de las instrucciones que modelan el comportamiento de los espectadores durante la representación escénica en el teatro convencional:

- a.- Debe permanecer sentado durante la representación aunque si quiere puede salir.
- b.- No puede invadir el espacio escénico.
- c.- No puede hablar con los actores.
- d.- No puede hablar alto con los demás espectadores ni hacer excesivo ruido durante la representación.
- e.- La puesta en escena salvo excepciones durará alrededor de una hora.
- f.- En la escena algunos actores realizarán acciones acompañados por los sistemas de significación escénicos.
- g.- Durante la representación se observa un objeto escénico acabado.
- h.- Al finalizar la representación debe abandonar el local.

Ustedes no se pueden poner de pie entre sus asientos. Ustedes están sentados. Así como sus asientos forman un todo, ustedes también forman un todo. No hay localidades de pie. La gente sentada constituye un público mejor que la gente de pie. Por eso se les han proporcionado asientos. Sentados, están ustedes mejor dispuestos. Son ustedes más indulgentes. Sentados, son ustedes más apacibles. Más democráticos. Tienen ustedes menos tendencia al aburrimiento. El tiempo les parece menos largo. Se dejan invadir más fácilmente. Son ustedes más perspicaces. Están ustedes más distraídos. Olvidan ustedes más fácilmente sus penas personales. Su universo se difumina poco a poco. Se pierden ustedes en el anonimato. Abandonan su identidad. Renuncian a su personalidad. Se vuelven una unidad. Se vuelven una especie. Se vuelven maleables. Pierden su sentido crítico. Se vuelven espectadores. Se vuelven oyentes. Se vuelven apáticos. Se vuelven en dos ojos y dos orejas. Se olvidan de mirar la hora. Se olvidan de quiénes son [Handke, 1966: 104].

En realidad no solo estamos en dispositivos cuando vamos al teatro sino que en nuestra vida cotidiana estamos continuamente inmersos en dispositivos que pretenden controlar nuestro comportamiento. La vida está organizada en dispositivos que contienen unas reglas, por ejemplo, las principales instrucciones que un alumno de la Real Escuela Superior de Arte Dramático debe seguir para poder participar en la “realidad” RESAD son:

- a.- Pagar la matrícula en los tiempos que marque la secretaría del centro.

- b.- Asistir regularmente a las clases de lunes a viernes según marque el calendario escolar, laboral y local.
- c.- No agredir a profesores y alumnos.
- d.- Entregar los trabajos que los profesores soliciten en cada asignatura, en los tiempos que se especifiquen.
- e.- Responder en los exámenes que se realicen según indique el profesor o el tribunal que se encargue de calificar la prueba.
- f.- Respetar unos principios de higiene, educación e indumentaria establecidos en el reglamento de régimen interior del propio centro.

Por lo tanto, lo que propone el TR no es inventar un dispositivo a partir de unas instrucciones sino cuestionar el dispositivo del teatro hegemónico, proponer unas relaciones escénicas distintas. La dramaturgia en el TR pretende construir un contexto que permita la participación del público en su propia estructura para cuestionar las relaciones intersubjetivas impuestas. En lugar de crear una representación escénica como un sistema cerrado que limita la interacción con los espectadores, es una dramaturgia que está abierta a la relación con el contexto en donde se realice. En el teatro representativo casi todo está fijado y hay poco espacio para lo inesperado, y para las relaciones que pueden ocurrir durante la representación, por lo que se puede definir como un teatro de exclusión. Por el contrario, la dramaturgia del TR construye un contexto en donde ocurrirán cosas, por esto aunque la dramaturgia se concibe antes del encuentro con el público, la realización escénica no puede cerrarse, sino que debe permanecer abierta a las reacciones de los espectadores.

El trabajo dramaturgico en el TR consiste en inventar unas instrucciones para construir un contexto escénico participativo, por lo que se sitúa en un espacio fronterizo entre la “realidad” y la ficción. No es una ficción ya que son los espectadores los que están accionando, pero tampoco es la realidad cotidiana ya que las acciones están guiadas por unas reglas que solo funcionan durante la realización escénica.

Estos dispositivos en donde van a ocurrir acciones en un determinado espacio y tiempo, con un fin en sí mismo, son similares a la construcción de un juego. En realidad, el teatro es un tipo de juego, muchos idiomas asimilan la acción de interpretar con la de jugar: *play* (inglés), *jeu* (francés), *spiel* (alemán).

En la historiografía teatral podemos encontrar muchos ejemplos de formas escénicas que de una forma o de otra han intentado acercar lo teatral a lo lúdico, pero es en 1955 con la traducción al inglés del libro: *Homo Ludens: un estudio del juego como*

*elemento de cultura*, que Johan Huizinga, lo había escrito mucho antes, en 1938, en neerlandés, cuando se generaliza la idea de que lo lúdico es un elemento protagonista de la cultura. Una de las aportaciones más significativas de Huizinga es la idea de la necesidad del juego como parte de cualquier cultura que desee subsistir. Ante el control que toda cultura realiza sobre el individuo es necesario que la propia cultura integre contextos lúdicos para su supervivencia.

Roger Caillois, en su *Teoría de los juegos* [1958], clasifica los juegos en cuatro tipos según predomine en ellos la competición (el fútbol o las canicas, *Agon*) el azar (la ruleta o la lotería, *Alea*), el simulacro (hacer el pirata o de Hamlet, *Mimicry*) o el vértigo (dar vueltas sobre uno mismo hasta caer, *Ilinx*). El primer grupo de juegos, en los que la competición es el elemento clave, se construye un contexto de enfrentamiento en el que los rivales deben demostrar su mayor rapidez, memoria, fuerza, destreza, aguante, etc. *Alea*, término que en latín significa juego de dados, define al segundo grupo, en este caso son juegos en los que el azar determina el desarrollo y los jugadores están subordinados a la solución que designe el destino. La mímica y el disfraz son elementos importantes de los juegos agrupados bajo el término *Mimicry*, en los que el placer consiste en situarse en un nuevo contexto y jugar a ser alguien o algo. El último grupo de juegos son los que pretenden destruir una estabilidad previa y generar un cierto vértigo (*Ilinx*): perder el equilibrio, la montaña rusa, dar vueltas hasta marearse, etc.

En cualquier caso, los juegos como cualquier construcción artística o como cualquier contexto en el que transcurre la vida cotidiana, siguen unas instrucciones, el que juega al parchís, al ajedrez o a disfrazarse, se encuentra siguiendo unas instrucciones diferentes de otros juegos y también de los diversos dispositivos que organizan la vida cotidiana. Lo mismo ocurre en el TR que tiene unas normas para poder participar, veamos las instrucciones de la realización escénica relacional, *Algo está pasando y no sé que es* de Miguel Ángel Rodríguez:

- a.- Hay que asistir tres días para ver el espectáculo completo.
- b.- El primer día es una instalación interactiva y tiene las normas convencionales de una instalación: puedes desplazarte por el espacio como quieras, puedes interactuar según marca la propia instalación, y puedes decidir cuánto tiempo estás dentro ya que la instalación está abierta desde 17:30 hasta las 21:00.
- c.- El segundo día transcurre como una representación escénica convencional con sus normas: el público debe permanecer sentado, en silencio, enfrente de los actores, etc., sin embargo, en algún momento los actores interactúan con algunos espectadores que

intervienen en la representación y en la parte final se pregunta al público qué hacer con los mil euros de presupuesto que no se han gastado. Se produce un debate y cada espectador tiene que votar las propuestas. Finalmente se decide realizar una fiesta el último día de la representación.

d.- El último día tiene lugar una fiesta con cena en la que no se establecen diferencias entre actores y espectadores, ya que entre todos tienen que decidir las instrucciones para llevar a cabo la fiesta.

De la misma manera que en *Algo está pasando y no sé que es*, cualquier realización escénica relacional tiene una instrucciones para que el público pueda participar. Vamos a enumerar a continuación las reglas comunes a todo el TR:

1. Es un dispositivo libre en el que cada participante puede abandonarlo cuando lo desee. Como en el juego, el TR no se realiza por una necesidad o por una imposición, sino que se desarrolla desde un escenario de libertad. Como es obvio el juego genera participación, inclusión y comunicación desde una experiencia compartida. El elemento lúdico no sólo en la actualidad sino en toda la historia del arte ha sido un elemento importante para poder cuestionar e interpretar la realidad reelaborándola desde un pensamiento estético. Por otro lado, el juego permite la construcción de un zona autónoma temporal [Bey, 1991] donde se acentúa la experiencia creadora y la libertad al modificar las instrucciones de la vida cotidiana. Finalmente como ejercicio colectivo permite la superación del individualismo y la creación de nuevos espacios sociales.

2. Es una actividad que sustituye las leyes que organizan la vida ordinaria, así como las normas de las representaciones escénicas convencionales, y las sustituye por instrucciones precisas, arbitrarias y necesariamente aceptadas por todos. Estas reglas no pretenden construir narraciones sino construir contextos participativos que suspendan la sucesión temporal cotidiana y busquen en el aquí y ahora, en el presente, un acontecimiento.

Si dejamos de lado el contenido de la obra dramática, lo que queda ante nosotros es un conjunto de órdenes por las cuales unos hombres invitan a otros a reproducir unas acciones y unos discursos fijados en un texto. Pero, ¿cuál es la naturaleza de esas órdenes?, ¿qué grado de libertad llevan implícito?, ¿cuál es su objeto? Al responder a estas preguntas estaremos definiendo una tipología teatral. La tipología teatral se define, antes que por el relato, por el pacto que se establece entre el autor y los intérpretes por un lado, y entre el actor y los espectadores por el otro. Ese pacto compromete a las partes pero principalmente al acto teatral. El horizonte de expectativas del espectador se asienta, antes que en los elementos ficcionales de la historia, en ese pacto que llamamos convención. Este “contrato” entre tres partes define una realidad que no puede desligarse de la ficción. La relación que se

establece entre todas las partes involucradas en el acto teatral ya es en sí misma una reproducción de la realidad. La diferencia que hay entre un espectáculo de *peep-show* y una ópera no está tanto en la historia que se representa sino en la frontera que autor, intérprete y espectador han decidido dibujar entre ellos. Es precisamente en ese terreno fronterizo en el que pequeños movimientos permiten a las artes dar luz o ensombrecer espacios de nuestra existencia. La convención es al teatro lo que la organización del trabajo a la fábrica. Ambas son poderosas herramientas de construcción de significados [Bernat, 2006-2010: txt].

3. Tiene unos límites espaciales y temporales precisos y determinados por anticipado. De la misma manera que el jugador comienza por definir los espacios para el juego: ajedrez, estadio, pista, arena, jardín, bosque, casa, etc., hay un espacio para el dispositivo y salir del perímetro delimitado, supone salir del contexto escénico y sus instrucciones. Si aceptamos la identidad esencial entre juego y teatro reconocemos al mismo tiempo que los lugares donde transcurren estos eventos no son más que campos de juego. Por lo que, los posibles espacios donde realizar TR son múltiples, en cualquier lugar se puede desarrollar un campo de juego.

De la misma manera que en el drama se hace una clasificación en estructuras cerradas y abiertas en el TR también podemos hablar de dramaturgias cerradas y abiertas. En la dramaturgia convencional [García Barrientos, 2001] se describe la estructura cerrada como la que exige unidad e integridad de la acción, por su tendencia a la concentración, a la relación jerárquica de todos los componentes, subordinados a la totalidad. Por esto, las famosas tres unidades, de acción, de lugar y de tiempo, que representan el ideal de esa tensión centrípeta o tendencia a la concentración: los mínimos cambios de lugar (y mejor ninguno), el menor número de elipsis temporales y lo menos amplias posibles (con el ideal de máxima duración en veinticuatro horas), y sobre todo una línea de acción dramática única o “principal” con estricta subordinación de las accesorias. También los personajes resultarán característicamente limitados (incluso en número) y jerarquizados (en función de su cercanía o lejanía del conflicto central). Incluso la temática y el lenguaje se ven afectados por la exigencia de claridad, transparencia y uniformidad estilística. Cabe imaginar el desarrollo de las obras de construcción más cerrada en forma espiral, girando alrededor de un “centro”: de un conflicto que va creciendo o tensándose hasta el desenlace. Por su parte, la estructura abierta cuestiona los principios de la forma cerrada, tendiendo a la variedad, la expansión y la libertad. No se limitan los cambios de lugar ni los saltos de tiempo ni el número de personajes: tampoco su grado de individualización o particularidad, ni de autonomía, hasta el extremo de admitir personajes “episódicos”. En cuanto a las

acciones se quiebran los principios de unidad, integridad y jerarquía, con tendencia a la acumulación y relativa autonomía de las partes y preferencia por unidades menores, como el cuadro, frente al acto, y sin excluir la presentación de acciones “no enteras”, sin un principio determinado.

En el TR hay dispositivos cerrados en donde siempre hay un final establecido, pensemos por ejemplo en el juego del ajedrez, al final siempre gana uno o se empata, no hay otro posible final. Hay una número grande de posibilidades de jugar pero hay un final cerrado, un único espacio, un tiempo limitado y dos personajes protagonistas en conflicto. Por otro lado, están los dispositivos abiertos, como en el Lego, en el que no hay un final establecido, no hay unos personajes protagonistas, en cualquier momento puede aparecer un personaje que entre en la acción y vuelva a desaparecer, no hay un final cerrado ya que cada participante juega hasta que lo deja, no hay una única acción, etc. Por otro lado, el ser una dramaturgia abierta no implica necesariamente la eliminación de la construcción de significados. Por ejemplo, en las piezas del Lego, los participantes construyen determinadas cosas, las posibilidades no son infinitas, es más, en la actualidad el juego del Lego no se reduce a un conjunto de piezas-ladrillo sino que cuenta con unas piezas con diferentes significados que pretenden formatear a los jugadores, es decir, a los niños y niñas. Somos una de las sociedades que siguen más instrucciones. Incluso los juegos más abiertos como el Lego, que son paradigmas del juego emancipador, son también dispositivos que pretenden formatear a sus espectadores-participantes.

4. El dispositivo relacional es incierto ya que no puede estar determinado totalmente. Una realización escénica conocida de antemano es incompatible con la naturaleza del TR, ya que consiste en poder inventar respuestas dentro de los límites de las reglas, este es uno de los motivos del placer que suscita.

Como si se tratara de un juego de ajedrez en el que, si bien solo hay 32 piezas y 64 casillas, podemos formalizar infinitas partidas, los espectáculos tienen una estructura determinada y, sin embargo, solo conozco parte de lo que ocurrirá o se dirá sobre el escenario. Las variables que hacen imprevisible el resultado son muy diversas. Desde el principio de indeterminación que nos advierte de que la propia observación de un hecho lo modifica (el “peso” de la mirada del espectador, condiciona el comportamiento del intérprete), hasta los inevitables errores o malentendidos (mutaciones) que se producen al observar las Reglas del juego pactadas [Bernat, 2006-2010: txt].

5. Así como la dramaturgia convencional sigue el modelo equilibrio-desequilibrio (el incidente desencadenante constituye el elemento fundamental del planteamiento, ya que cumple la función dramática de introducir un desequilibrio que obliga al protagonista a tener una meta o bien se interpone como obstáculo principal en su camino hacia ella) la dramaturgia en el TR hace que el desequilibrio se produzca en un tiempo “real”, es decir, el espectador, igual que en la vida cotidiana, se enfrenta con la necesidad de tomar decisiones. Las realizaciones escénicas relacionales en lugar de trabajar en el lado del simulacro, de las apariencias, del idealismo, lejos de ser sólo una ilustración, se construyen para generar contextos participativos. La obra no es un objeto sino un dispositivo con unas instrucciones que organiza el mundo concreto, buscando la confrontación con las condiciones materiales.

¿Y cuál es el propósito de escribir música?. Uno es, por supuesto, no ocuparse de propósitos, sino de sonidos. O quizás la respuesta debe darse en forma de paradoja: una falta de propósito intencionada o un juego sin propósito. El juego, sin embargo, es una afirmación de vida, no un intento de extraer orden del caos, no de sugerir mejoras en la creación, sino simplemente un modo de despertar a la vida misma que vivimos, que es maravillosa una vez que apartamos nuestra mente y nuestros deseos de su camino y la dejamos actuar por sí sola [Cage, 1961: 12].

6. La dramaturgia relacional en lugar de fundamentar la creación en narraciones, o en asociaciones se ocupa de construir dispositivos relacionales. Como se puede ver en la tabla siguiente, realizada a partir del trabajo de colectivo Teatro Relacional, el teatro puede estructurarse a partir de cuatro paradigmas diferentes: el narrativo, el asociativo, el discursivo y el relacional.

| Los cuatro paradigmas del teatro              | <b>NARRATIVO</b>                           | <b>ASOCIATIVO</b>  | <b>DISCURSIVO</b>                                | <b>RELACIONAL</b>                                 |
|---|--|--|--|---|
| Escenificación                                | Argumento                                  | Forma  | Discurso   | Dispositivo                                       |
| Intención                                     | Transmitir una ficción                     | Transmitir un concepto   | Transmitir un discurso                           | Transmitir una experiencia                        |
| Lógica  | Causal/racional                            | Asociativa   | Argumentativa                                    | Experiencial                                      |
| El elemento básicos de construcción dramática | Los sucesos                                | Los fragmentos   | Los argumentos                                   | Las instrucciones                                 |
| Orden de las partes                           | Planteamiento, nudo y desenlace            | Repetición, variación, acumulación, inversión, comparación, yuxtaposición. | Exordium, narratio, argumentatio, peroratio      | Presentación, juego y final                       |
| Principio de montaje                          | Unidades necesarias para narrar la ficción | Unidades necesarias para construir asociaciones                            | Unidades inteligibles para construir el discurso | Unidades necesarias para construir la experiencia |
| Principio de transmisión y efecto             | Identificación                             | Sugestión  | Persuasión                                       | Participación                                     |
| Atención del público                          | Resolución del conflicto                   | Variación de la forma  | La construcción de un discurso                   | Juego   |
| Representación del mundo                      | Mundo construido y necesario               | Mundo por percibir   | Mundo por construir                              | Mundo por experimentar                            |

|                                  |  |   |   |  |
|----------------------------------|--|---|---|--|
| Procedimiento estético dominante | Desglose   | Collage   | Injerto   | La regla   |
| Actor                            | Personaje.<br>El actor pretende escenificar a otro | Ejecutante. El actor pretende realizar unas acciones  | Orador. El actor pretende convencer.  | El espectador es el actor  |
| Espacio/tiempo                   | El espacio tiempo de la ficción.<br>Tiempo lineal  | El espacio tiempo que evoque la forma   | El espacio tiempo del discurso  | El espacio tiempo del juego  |
| Rol del espectador               | El público observa la ficción                      | El espectador observa la forma  | El espectador observa el discurso   | El espectador participa de la creación   |
| Referencias teatrales            | Teatro narrativo                                   | Tadeusz Kantor, La Zaranda, Romeo Castellucci, Bob Wilson, Angélica Lidell.   | Bertolt Brecht, Peter Weiss, Living Theatre, Agit-prop, teatro documento.   | Rimini Protokoll, Roger Bernat, Situacionismo, Teatro relacional, Augusto Boal, Living Theatre, David Overend, Colectivo Teatro Relacional, Colectivo Flashmoon proyect. |
| Referencias cinematográficas     | Cine narrativo                                     | Georges Méliès: <i>El mago</i><br>Hans Richter: <i>Rhythmus</i><br>Alberto Cavalcanti: <i>Nada más que tiempo</i><br>Maya Deren: <i>Meshes of the afternoon</i><br>Marcel Duchamp: <i>Discs</i><br>Luis Buñuel: <i>Un perro andaluz</i><br>Godfrey Reggio: <i>Koyaanisqatsi</i><br>Bill Viola<br><i>Ballet Mechanique</i> de Fernand Leger<br><i>Los sueños</i> de Kurosawa | Leni Riefenstahl: <i>El triunfo de la voluntad</i><br>Michael Moore: <i>Fahrenheit</i><br>Agnès Varda: <i>Los espigadores y la espigadora</i> .<br>Adam Curtis: <i>El siglo del yo, La trampa</i> . | El cine no puede ser relacional  |

El teatro burgués, la forma narrativa hegemónica, se construye a partir de cuatro principios básicos de unificación: la causalidad, el tiempo lineal, la continuidad espacial y el individuo como centro del mundo. Es un teatro que plantea un mundo ya construido en donde el espectador observa la historia transcurrir delante suya de forma causal. La lógica es racional, los acontecimientos se suceden de forma causal, en un tiempo lineal, y en donde hay muy poco espacio para lo contingente, para el encuentro con los espectadores. La realidad se divide en partes jerarquizadas y articuladas entre sí. Desvinculándose de lo material, el significado predomina sobre el significante, igual que el espíritu sobre la materia, y la cultura objetiva sobre la subjetiva. En el drama burgués el centro del mundo es el individuo, lo que se transforma son aspectos psicológicos o morales de los personajes, como si el individuo preexistiera al sistema social en el que se encuentra, presentando al sujeto como el origen y la esencia de todas sus determinaciones, ocultando los conflictos sociales y presentando la pobreza, el paro, las guerras, los exterminios, la esclavitud, el maltrato, etc., como producidas por la maldad de algunos individuos-tiranos. Esta estructura escénica narrativa representa a la burguesía como una totalidad autodefinida en un mundo como proyección de individualidades enmarcadas en un tiempo lineal, y ocultando la lucha de clases de la que surge. El tiempo lineal aleja la acción de su tiempo puntual ya que lo enmarca en una línea causal y con un sentido, lo que provoca el distanciamiento del otro, ya que entre las personas se encuentran los sentidos de sus trayectorias lineales y temporales, como si la vida tuviera un único sentido dirigido hacia un fin. Finalmente hay que diferenciar de este teatro narrativo todas aquellas propuestas que siendo narrativas han investigado formas para salirse del marco burgués me refiero a Augusto Boal y el teatro del oprimido, Samuel Beckett o Arthur Adamov y el teatro del absurdo, Strindberg y la dramaturgia del sueño, Roger Vitrac y el surrealismo, Alfred Jarry y la Patafísica, etc.

El paradigma asociativo, por el contrario, frente a la linealidad racional plantea la multidimensionalidad. La lógica causal es sustituida por la lógica asociativa. La concepción que posee el pensamiento asociativo es la de un *continuun* ininterrumpido en el que cada elemento, sea producto humano o natural, tenga carácter material o espiritual, se sitúa junto a todos los demás, relacionándose independientemente con el todo. La contigüidad y la contextura son, pues, las operaciones básicas de pensamiento asociativo, situando toda semejanza en el interior de ese espacio continuo en el que las cosas se yuxtaponen. En 1962 se publica *El pensamiento salvaje* de Claude Lévi-

Strauss, un texto que conmocionó a las ciencias humanas y es fundamental para el tema que nos ocupa ya que valora por igual el pensamiento racional y el pensamiento mágico o asociativo, negando que el pensamiento mágico es una etapa inferior en el camino hacia el conocimiento. Lévi-Strauss utiliza la metáfora del bricolaje para describir cómo funciona el pensamiento humano cuando no sigue el pensamiento científico, con sus pruebas de verificación y contraste, y construye su conocimiento a partir de la interrelación de los elementos dados en busca de un sentido específico. Podemos añadir, por ejemplo, que cuando compramos cualquier electrodoméstico, televisión, video o frigorífico, normalmente no estudiamos las instrucciones para luego comprobar como funciona, sino que vamos directamente a relacionarnos con el objeto y en el contacto aprendemos su funcionamiento. En realidad, utilizamos el pensamiento asociativo mucho más de lo que creemos.

Sin embargo, no retornamos a la tesis vulgar (por lo demás, admisible en la perspectiva estrecha en la que se coloca), según la cual la magia sería una forma tímida y balbuciente de la ciencia: porque nos privaríamos de todo medio de comprender el pensamiento mágico, si pretendiésemos reducirlo a un momento, o a una etapa, de la evolución técnica y científica (...) El pensamiento mágico no es un comienzo, un esbozo, una intuición, la parte de un todo que todavía no se ha realizado; forma un sistema bien articulado, independiente, de ese otro sistema que constituirá la ciencia (...) Por tanto, en vez de oponer magia y ciencia, sería mejor colocarlas paralelamente, como dos modos de conocimiento, desiguales en cuanto a los resultados teóricos y prácticos (...) La paradoja no admite más que una solución: la de que existen dos modos distintos de pensamiento científico, que tanto el uno como el otro son función, no de etapas desiguales de desarrollo del espíritu humano, sino dos niveles estratégicos en que la naturaleza se deja atacar por el conocimiento científico: uno de ellos ajustado a la percepción y la imaginación y el otro desplazado; como si las relaciones necesarias, que constituyen el objeto de toda ciencia, sea neolítica o moderna, pudiesen alcanzarse por dos vías diferentes: una de ellas muy cercana a la intuición sensible y la otra más alejada [Lévi-Strauss, 1962: 30-33].

Algunas de las diferencias más llamativas entre la lógica racional y la lógica asociativa en la realización escénica, son las siguientes:

|   |   |
|---|---|
| Lógica racional   | Lógica asociativa   |
| Causalidad  | Asociaciones, lo onírico, lo casual, el azar, lo irracional, lo emocional, lo contingente, lo sensorial, la estadística, etc.   |
| La historia se pretende percibir con sentido lineal. Una sucesión lineal de acontecimientos dirigidos hacia un final. La historia es lineal, tiene sentido, es una línea que se dirige hacia un objetivo final. | La sucesión de acontecimientos sin una relación de continuidad causal y lineal. El sentido global sólo se puede construir después de percibir la representación en su totalidad |
| El “ser” como sustancia, identidad.   | El “Ser” se disuelve en el “Ser singular plural”  |
| Articulación jerarquizada de las partes, búsqueda de una unidad globalizadora, Verticalidad, taxonomía.   | Yuxtaposición de las partes, desjerarquización, fragmentación, horizontalidad, collage, rizoma, radicante, etc.   |
| Linealidad  | Multidimensionalidad  |
| La historia está en primer plano  | La forma está en primer plano   |
| Metáfora  | Metonimia   |

James Frazer [1890:3] describe los dos principios en los que se funda el pensamiento mágico: el primero es la asociación de ideas por semejanza (la ley de la semejanza), lo que se parece tiene alguna propiedad común. El segundo es la asociación de ideas por contigüidad (la ley de la contigüidad), lo que está junto o es parte del todo tiene alguna propiedad común. Marcel Mauss [1936:88] añade un tercer principio, la ley de la contrariedad, lo semejante tiene los mismos contrarios.

La señas de la racionalidad son equiparables a las de la escritura alfabética; la linealidad es la primera de ellas, con su corolario de consecuencialidad lógica: lo que viene después es consecuencia de lo que estaba antes, que se convierte en su causa; la realidad es dividida en partes y partes de partes, jerarquizadas y articuladas entre sí, como resultado de haber efectuado sobre lo real una doble operación, desestructurarlo primero para volver a ordenarlo después con nuevos moldes; entre las segregaciones de la realidad cobra especial importancia la desvinculación de lo espiritual y lo material, que tienden a colocarse en planos diferentes. Los signos imponen su imperio autónomo y, de la pareja dialéctica significante/significado, el segundo se convierte en aspecto principal; el “significado” predomina sobre el “significante”, de la misma forma que lo hace el “contenido” sobre la “forma”, el espíritu sobre la materia y lo abstracto sobre lo concreto (...). A cambio de la segregación y jerarquización de la realidad, la magia

la presenta como un unitario, una estructura de mosaico en la que cada tesela no puede existir con independencia del todo [Tomás, 1998: 20,21].

El paradigma discursivo, por su parte, pretende convencer al público a través de un discurso, y para ello el trabajo actoral no se centra en la interpretación de personajes para construir narraciones, sino en la construcción de discursos, por eso en lugar de actores sería más exacto hablar de oradores, es decir, los que se expresan con elocuencia. La disciplina que se ocupa de estudiar y sistematizar las herramientas para persuadir al público, es la retórica, que ha aportado a lo largo de la historia una gran cantidad de material: la *Retórica* de Aristóteles, la *Institutio Oratoria* de Quintiliano de Calahorra, el *De inventione* o *De oratore* de Cicerón, el *Onomasticon* de Julio Pollux, las *Institutiones Oratoriae* de Pedro Juan Núñez, la *Epístola a los actores y representantes*, de la *Philosophia Antigua Poética* de Alonso López Pinciano, etc., sin olvidar todas las investigaciones contemporáneas sobre las posibles maneras de persuadir al público.

Desde el mundo clásico se ha estructurado la retórica en cinco partes: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, memoria y *pronuntiatio*.

1.- *Inventio* es la parte en la que hay que descubrir los contenidos del discurso.

2.- *Dispositio* consiste en la distribución de la ideas encontradas en la *inventio* para organizar el discurso generalmente en cuatro partes:

2.1.- *Exordium*; en el que se trata de lograr tres objetivos; alcanzar la benevolencia, la atención, y confianza del público.

2.2.- *Narratio*; la parte en la que se expone el asunto a tratar de manera verosímil, comprensible y concisa.

2.3.- *Argumentatio*; en la que se exponen los diversos argumentos con los que se pretende persuadir al público y que se pueden clasificar a su vez en tres tipos;

2.3.1.- *Ethos*; con los que se muestra al sujeto de la enunciación, actor, compañía, grupos, etc., como alguien que inspira confianza en el auditorio. Debe mostrarse sensato, sincero, verídico, con gran conocimiento sobre el tema, etc. La persuasión por medio del carácter del orador se basa sobre todo en la autoridad del que habla, y en la imagen que éste logra crear a través de su propio discurso. Por ejemplo, todos los locutores de telediarios en las televisiones aparentan tener una vida ejemplar, lo que refuerza la credibilidad de la noticia.

2.3.2.- *Logos*; pretenden demostrar la tesis utilizando argumentos deductivos o analógicos, y también aportando ejemplos, son las pruebas que dependen del discurso mismo.

2.3.3.- *Pathos*; son los que pretenden apelar a las emociones del público, la persuasión por medio de las pasiones suscitadas en el oyente. En este apartado es muy útil el espacio sonoro así como las noticias impactantes, la yuxtaposición, la acumulación o la repetición de un mismo mensaje.

2.4.- a modo de conclusión, llega la *Peroratio* que tiene a su vez, dos partes;

2.4.1.- *Enumeratio*; un resumen de los argumentos principales o de la tesis para refrescar la memoria del público. Se subraya la tesis como última estrategia persuasiva para lograr convencer a los espectadores.

2.4.2.- *Amplificatio*; se apela a las emociones de los espectadores como conclusión.

### 3.- *Elocutio*

Es la manera en que se escenifica el discurso, y para ello contamos con las figuras retóricas, como la metáfora o la metonimia:

3.1.- Metáfora; consiste en trasladar el sentido recto de los signos escénicos a otro figurado, en virtud de una comparación tácita, basada en la semejanza. La metáfora escénica es el resultado de un proceso de interacción entre varios signos escénicos en el que pierden su propia referencia, y organizan su estructura semántica a partir de la interacción. Este es el caso de la escena del aspersion sobre Nawal, con ruido de fondo de reformas en una calle, en el momento en que relata el ametrallamiento de un grupo de refugiados, en la puesta en escena de *Incendies* de Wajdi Mouawad, o los latigazos al Marqués de Sade, en la puesta en escena que Peter Brook realiza de *Marat/sade* de Peter Weiss.

3.2.- Metonimia; se produce una asociación entre términos ya relacionados entre sí basada no en la semejanza de los sentidos, sino en su proximidad o continuidad. En la metonimia hay una sustitución de términos. Se trata de un cambio, el sustituyente desempeña la misma función que el sustituido, y semánticamente tiene la misma referencia. Se trata de la sustitución del término propio por una palabra diferente, sin que por ello la interpretación resulte netamente distinta. Los tipos de metonimia más comunes son: el signo por la cosa significada, como la escena de la madre y la esposa de Coriolano cosiendo, en la puesta en escena que Steven Berkoff realiza de *Coriolano* de Shakespeare, de la

parte por el todo, como la mutilación de Lavinia en el segundo acto, en la puesta en escena que Alex Rigola realiza de *Tito Andrónico* de Shakespeare: el todo por la parte, el efecto por la causa, o viceversa, al autor por sus obras, el contenido por el continente, etc. Además de la metáfora y la metonimia hay otras muchas figuras retóricas: hipérbole, alegoría, ironía, repetición, gradación, corrección, exclamación, interrogación, acumulación, oxímoron, etc.

4.- La cuarta y quinta parte de la retórica contiene la memoria y la *pronuntiatio*. La memoria es fundamental en todo discurso ya que es necesario memorizar los contenidos para poder realizar la escenificación discursiva. Como nos cuenta la tradición, el inventor del arte de la memoria fue el poeta Simónides, del que ha quedado para la historia una de los primeros ejercicios de memoria, ya que se cuenta que pudo reconocer los cadáveres de los asistentes a una fiesta, sobre los que se había derrumbado el techo, recordando el lugar que ocupaba cada uno en la mesa. Una buena parte de la técnica de la memoria desde entonces consiste en la ordenación por lugares de las cosas que queremos recordar. En relación a la *pronuntiatio* desde la antigüedad se define como moderación de la voz y del gesto según la dignidad de las palabras y los contenidos. El objetivo del buen orador es ser capaz de hablar con buen estilo, abundancia y variedad sobre cualquier tema de manera que convenza al público. Es lógico que la *pronuntiatio* sea distinta para cada sociedad, ya que el público es distinto, no son las mismas herramientas las que hay que utilizar si lo que se pretende es convencer a un grupo de japoneses en un contexto rural, que a un grupo de europeos procedentes de una gran ciudad. De la misma manera, no puede ser igual las estrategias retóricas para un orador romano que para uno del siglo XXI. A partir de esta gran variedad de maneras de convencer teniendo en cuenta la diversidad de públicos y de contenidos, la tradición clásica propuso establecer como criterio de clasificación las distintas funciones del orador en cualquier discurso: un estilo suave para la demostración, un estilo medio para el deleite y un estilo elevado y vehemente para conmover. Como explica Ángel Luis Lujan [1999] por la rigidez de esta clasificación estilística que no permite dar cuenta de la diversidad de las funciones del orador en cualquier discurso, aparecieron otras clasificaciones como la de Hermógenes que Pedro Juan Núñez reduce a seis estilos: grandeza, claridad, belleza, rapidez, carácter, y habilidad.

Una de las formas escénicas discursivas por excelencia es el teatro documento, ya que su estructura es un montaje probatorio. En lugar de organizar las escenas, como hace el drama burgués, para dar una sensación de tiempo y espacios continuos y

unificados en los que podemos situar rápidamente a los personajes de la ficción, el teatro documento organiza los fragmentos escénicos para dar la impresión de que hay una argumentación única y convincente en la que podemos situar una lógica determinada. Las acciones escénicas se sostienen como pruebas y son tratados como tales en lugar de cómo elementos de una trama.

Aunque la fabricación de una trama y la elaboración de una argumentación pueden implicar formas y estrategias similares, también son diferentes. Las historias tienen lugar en un universo imaginario por muy fielmente basadas que estén en acontecimientos o personajes reales. Las argumentaciones ocupan un espacio imaginario (son abstractas), pero, en el documental, abordan temas que surgen en el mundo histórico en el que se desarrolla la vida. Las historias dependen característicamente de la trama; las argumentaciones de la retórica. Las historias deben ser verosímiles; las argumentaciones deben, además, ser convincentes. Si entendemos la argumentación, debemos estar preparados para explicarla; si comprendemos una historia, debemos ser capaces de interpretarla (...) Entonces el espectador se dispone a procesar la película teniendo en cuenta que la distancia metafórica de la realidad histórica que la ficción establece desde un principio (“Érase una vez...”) ha quedado cerrada (“Y así son las cosas...”). El texto presenta una representación metonímica del mundo tal y como lo conocemos (los sonidos y las imágenes tienen una relación de parte con respecto a un conjunto; participan del mismo orden de realidad al que hacen referencia) en vez de una reproducción metafórica (en la que las imágenes y sonidos operan en un plano separado y diferentes de semejanza con el mundo histórico [Nichols: p.51]).

Finalmente, el TR es el cuarto paradigma escénico que se construye con el objetivo principal de cuestionar la manera en que se han instituido unas interacciones humanas en el sistema neoliberal en el que vivimos, en concreto la relaciones del teatro hegemónico y al mismo tiempo generar otro tipo de relaciones y por lo tanto otra teatralidad. Por lo que en lugar de construir objetos escénicos para representarlos delante de los espectadores se construye realizaciones escénicas participativas que pretenden generar acontecimientos.

## 2.1.- De la representación burguesa a la realización escénica participativa

Todas las propuestas de rechazar la idea de representación burguesa para construir realizaciones escénicas participativas, se basan, entre otras cosas, en el descrédito de la propia noción de representación. La desconfianza en la intención de representar se debe, entre otras cosas, a la proliferación de diversos procedimientos representativos al servicio de los mecanismos disciplinarios y de control, que han situado en zona de exclusión las presencias presentes, es decir, el contacto directo con “lo real”. Un teatro que responda verdaderamente a la realidad social, que pretenda desvelar los dispositivos de control, no puede seguir utilizando los medios de expresión implantados por los sistemas de poder, sino que debe encontrarse con “lo real”, con las presencias presentes, es decir, con lo relacional. Como es el caso de la realización escénica relacional *Flashmoon project* (2014) del colectivo Flashmoon, en el que se construye con el público un *flasmob* durante la propia realización escénica.

Las convenciones que regulan la relación entre espectadores y actores en el teatro burgués que se puede ver en nuestras ciudades europeas se formularon en la ilustración y llegaron a implantarse definitivamente en el siglo XIX con, entre otras cosas, la separación, silenciamiento y oscurecimiento del público. El TR cuestiona estas grandes “verdades” de la teatralidad hegemónica, visibilizando así su carácter dominador y propone al mismo tiempo otra teatralidad.

En las más pequeñas células de la organización social (la pareja, la familia, el vecindario, la escuela, la oficina, la fábrica, etc.) así como en los más pequeños acontecimientos de la vida social (un accidente en la esquina de la calle, el control de identidad en el metro, una visita médica, etc.) están contenidos todos los valores morales y políticos de la sociedad, todas sus estructuras de dominación y de poder, todos sus mecanismos de opresión. Los grandes temas nacionales están inscritos en los pequeños temas personales [Boal, 1980 : 65].

Esta crítica a la representación escénica convencional no está al margen de la realidad socio-política, como si fuera una cuestión estrictamente estilística, sino que recoge la crisis contemporánea del concepto mismo de representatividad en todos los campos de la existencia: lingüística, política, religión, economía, cultura y finalmente, el arte. No es sólo la realización escénica lo que se cuestiona sino el corpus político de todas las formas de representación. La sobreabundancia de expresiones directas de grupos junto al rechazo de cualquier portavoz de la Acampadasol en Madrid en mayo

del 2011, se puede interpretar como una manifestación más de la crisis del concepto de representación.

La representación como sistema político se sostiene en la idea de que por el crecimiento poblacional es inevitable un sistema representativo para el funcionamiento de la democracia, es decir, la intervención del pueblo en el gobierno. Sin embargo, la representación nunca fue un sistema inventado para realizar la democracia en un mundo de continuo crecimiento poblacional. No es una forma de adaptación de la democracia a los tiempos modernos y a los vastos espacios. Es, de pleno derecho, una forma oligárquica, una representación de minorías que se adjudican la legitimidad de ocuparse de los asuntos comunes. Por otro lado, podemos cuestionar el sistema representativo, comprobando si se cumplen unas reglas que definirían la existencia real de una democracia representativa: mandatos electorales cortos, no acumulables, no renovables; monopolio de los representantes del pueblo en la elaboración de las leyes, prohibición de la reproducción del mismo personal dominante bajo etiquetas intercambiables, reducción al mínimo de las campañas y de los gastos de estas, control de la injerencia de potencias económicas en los procesos electorales, etc. Si aplicamos estas reglas a la realidad en la que vivimos nos daremos cuenta que no estamos viviendo en una democracia “real”, sino en una democracia formal que esconde una sólida alianza entre la oligarquía estatal y la oligarquía económica.

Este cuestionamiento del sistema representativo en política lo podemos encontrar en el TR ya que también cuestiona la idea de representación, como una forma de simulacro, de ilustración, de exposición de mundos ideales, y defiende la presencia activa, la construcción en el ámbito de lo concreto. Pretende hacer actos de co-presencia, habitar el mundo, moverse en él, obrar sin intermediarios. Su finalidad es eliminar la distancia entre creadores y espectadores, entre como diría Ortega y Gasset (1982), hiperactivos e hiperpasivos, para construir realidades escénicas. El TR antes que desarrollar un discurso a través de obras que plantean expresar un mensaje, una gran “verdad”, busca una co-implicación: confrontación sin intermediarios entre los que proponen la realización escénica y los espectadores. El evento relacional como diría Bourriaud [1998] rechaza el modelo convencional en el que unos construyen realidades imaginarias mientras otros observan, para construir modos de existencia, construyendo así un determinado encuentro que pretende ser un intersticio social. No se trata de mostrar lo ideal, de ilustrar un pensamiento o representar cosas encima de un escenario mientras el público asiste a la representación. Se trata de construir en el universo de lo

concreto. El TR pretende transitar por el mundo, alejarse de la propuesta idealista ofrecida desde el gran espacio teatral para construir realidades escénicas, así se trastoca la relación tradicional entre arte y público, ya que los espectadores son parte activa en la creación del evento. La obra es una inserción en el tejido del mundo concreto. De las representaciones burguesas a las realizaciones escénicas participativas. Es en el espacio intersubjetivo donde se desmontan las representaciones y se exponen las presencias. La sociedad igualitaria no es sino el conjunto de las relaciones igualitarias que se trazan aquí y ahora a través de actos singulares y precarios. Por lo tanto, en lugar de preguntar, como se hace en el teatro convencional: ¿fuiste a ver la puesta en escena de...? habría que preguntarse ¿participaste en la...? En la cultura contemporánea totalmente comercializada y al servicio del sistema neoliberal, las realizaciones escénicas entendidas como acontecimientos constituyen un espacio tiempo en el que oponer resistencia a la cultura dominante, en el que abrir el teatro hegemónico a la pluralidad de las teatralidades.

El deseo de comprender la realidad como un todo ordenado, con un único sentido global, nos llevó a construir una fantasía para poder dar un significado armonizador a la realidad. Este deseo de sentido global no está en crisis sino en estado de abandono. Ya no hay una ordenación completa en el interior o exterior del mundo donde encontrar las señales de una orientación, unas certezas inamovibles, una comunidad cálida de sentido en donde poder sentirse protegido, un hogar en donde protegerse de la guerra. Sin embargo, en realidad, el sentido del mundo tiene todo su sentido más allá, al margen de la apropiación de significados inmutables, en su propio abandono se encuentra su sentido, en tanto es apertura al mundo. No se trata por lo tanto de buscar un sentido, sino de liberarse de las subjetividades impuestas por el sistema disciplinario y de control [Foucault, 1975] para poder construir la experiencia de encontrarse en el mundo. Si hay mundo entonces hay sentidos. Por lo tanto, para llegar a un significado posible la investigación debe focalizar su atención en el fenómeno del acontecimiento generado por una determinada acción.

Incluso se puede decir así: en tanto el mundo estaba esencialmente en referencia con lo otro (con otro mundo o con un autor del mundo) podía tener un sentido. Pero el fin del mundo consiste en que ya no hay más esta referencia esencial, y que esencialmente (es decir, existencialmente) ya no hay más que el mundo "mismo". Entonces, el mundo no tiene más sentido, pero es el sentido. En este sentido, hoy en día vuelve a ser exacto afirmar que ya no se trata de interpretar el mundo, sino de transformarlo. Ya no se trata de prestarle o de darle un sentido más, sino de

entrar en ese sentido, en ese don de sentido que es él mismo (...) En adelante “transformar” debe querer decir “cambiar el sentido del sentido”, pasar del tener al ser, por decirlo así todavía una vez más. Lo cual quiere decir también que la transformación es una praxis, no una poiesis; una acción que efectúa el agente, no la obra [Nancy, 1993: 23].

Por lo tanto, el sentido no tiene relación alguna con encontrar una esencia trascendente o inmanente en el mundo, sino con la venida a la presencia, en ir a tocar lo concreto del mundo allí donde la existencia hace sentidos. Ya no se trata del sentido de la historia sino de una historia del sentido que nos libera para poder tocar la presencia. Como plantea Nancy [1996], el sentido del mundo está en cada uno, cada vez al mismo tiempo como la totalidad y como una unicidad. Cada uno es el primer y último momento de un compromiso con la presencia. Una unicidad, una singularidad condicionada por ser simultáneamente plural. Sin embargo, no se trata de agregar un cierto número de relaciones e interdependencias a la individualidad. El “uno” no entra en relación con los otros, el singular no es parte de un conjunto, la relación es contemporánea de las singularidades. No se trata de una unidad originaria y previa a su posterior división como tampoco de una multiplicidad originaria y su posterior correlación sino de una unidad originariamente plural. Todo el sentido está en este ser “con”. Nuestra venida a la existencia es el sentido último, enteramente, sin reservas, sin otro sentido que “nosotros”. Un mundo no es nada exterior a la existencia. El ser no tiene sentido, pero el ser mismo, el fenómeno del ser, es el sentido, que es a su vez su propia circulación, y nosotros somos esta circulación. No hay sentido si el sentido no se comparte, y esto no porque haya una significación, primera o última, que todos los seres tengan en común, sino porque el sentido mismo es la participación del ser.

El TR no pretende que el espectador comprenda lo que está observando como un sentido dado que se le ofrece como “la gran verdad”, desde el escaparate del espacio escénico convencional, sino que experimente una situación. No se trata de transmitir un significado sino de ofrecer una experiencia en la que se podrá construir significados. No se trata de significar el mundo sino entrar en el mundo. La singularidad de cada uno resulta indisociable de su ser-con-varios, de hecho, una singularidad es indisociable de una pluralidad.

Si la realidad son los otros, lo real es la relación misma. Lo real es inmaterial, sólo representable como proceso. Sin embargo, la irreductibilidad de lo real a forma no anula la posibilidad de conocer la realidad e intervenir en ella: en un momento dado y en un contexto concreto. Las grandes formas no son repetibles, tampoco las

acciones puntuales. Unas y otras son eficaces en la medida que respondan a una situación, a un deseo o a un conflicto determinado. Sin embargo, no por ello las disuelve el paso del tiempo, al contrario, quedan fijadas en la historia. Como deben quedar fijados en la historia los pensamientos, los relatos y las experiencias que vehiculan. Esta fijación no es incompatible con la memoria del entusiasmo, del dolor o de la acción intelectual, como no debe ser incompatible con la actualización de experiencias y formas al servicio de nuevas necesidades discursivas forzadas por el presente [Sánchez, 2007a: 318-319].

El TR no busca que el espectador comprenda o incitarle a una reflexión, sino generar una experiencia que suponga la trasgresión de un límite, el paso de un estado a otro. El TR como experiencia umbral hace referencia a un tipo de actividad que provoca una desestabilización, se produce un cuestionamiento de oposiciones dicotómicas a partir de las cuales el espectador comprendía una realidad, con la intención de provocar un desmoronamiento de dichas oposiciones dicotómicas y por lo tanto, la aparición de otras. Del teatro convencional que construye una representación escénica como si fuera la “gran verdad” teatral, a realizaciones escénicas basadas en el encuentro con el público. De un teatro en el que unos pocos desean transmitir un mensaje a otros a través de su “técnica”, a una experiencia compartida. Este es el caso de *Desplazamiento del palacio de la moneda*, una realización escénica relacional de Roger Bernat, en la que varias agrupaciones sociales participan de la experiencia simbólica de desplazar una maqueta del Palacio de la Moneda, desde la Plaza de la Constitución a la Legua, el barrio con la menor renta de la ciudad.

No hay un verdadero conocimiento que no pase por un aquí y un ahora concretos, que no pase por un presente determinado, por un conjunto de materialidades que no pueden ser trasladadas a otro lugar, es decir, el conocimiento depende de la forma de estar en este momento, del tipo de relaciones que se construyen en este momento. Cada uno es el primer y último momento de su compromiso con la presencia continua, el *hypokeimenon* aristotélico, el existente singular presente en la experiencia sensible. En función de las presencias escénicas como motor fundamental de esta dinámica de resistencias y tensiones se acentúa la dimensión *performativa*, el trabajo con la materialidad escénica empezando por el cuerpo de los participantes. La actividad del espectador se entiende no solamente como actividad de la imaginación, como una producción de significados, es decir, un proceso cognitivo, sino como un proceso físico puesto en marcha al participar en el evento, percibiendo no sólo con los ojos y los oídos, sino con todas las sensaciones corporales que afectan a su cuerpo. La experiencia estética en este tipo de realización escénica no surge exclusivamente de un proceso

cognitivo, sino que brota de lo que surge entre todos los participantes en un espacio y tiempo concreto. El espectador-actor al transitar por el TR expresa unas reacciones que no son signos que remiten a un personaje, ni siquiera como un signo que remite a un sentimiento localizado en su interior, en su alma, y que el cuerpo se limita a expresar. En realidad las emociones se generan corporalmente y sólo pueden ser conscientes en tanto articulaciones físicas. No hay que entender los significados como fenómenos meramente “mentales” sino que hay que comprender los significados como corporizados, como algo que se articula corporalmente, aunque no siempre sean perceptibles para los demás. El significado no puede escindirse de la materialidad, entenderse como un concepto. El significado está en el aparecer material del gesto. No se percibe primero algo como algo y luego, en un segundo paso, a eso se le atribuya un significado. Más bien el significado se origina en el acto de percepción y como acto de percepción. Por esto, la acción escénica relacional, como cuerpo vivo, se resiste a cualquier intento de ser declarada obra. El espectador-actor no construye con su cuerpo una obra sino una realidad escénica.

Por todo esto, el TR rechaza el mundo dual en el que por un lado están los pensamientos y por otro están los cuerpos, para plantear que a través del cuerpo el ser se vincula al mundo, cualquier intervención humana en el mundo se lleva a cabo con el cuerpo, solo puede llevarse a cabo en tanto que intervención corporeizada [Fischer-Lichte, 2004]. La cognición hay que comprenderla como una actividad corporeizada, es decir, la mente siempre está corporeizada, es el acto de percepción de un sujeto el que por primera vez genera el significado del objeto percibido como su ser fenoménico. Una realización escénica relacional por lo tanto, es un organismo vivo, con unas leyes que equilibran, como diría Appia, la obra de arte “viviente”.

Desde el punto de vista de la división del trabajo intelectual es posible entender igualmente que la implicación del artista o del activista en general con la lucha cultural no puede consistir en poner su trabajo al servicio de una lucha que ocurre en otro lugar. La lucha ocurre en nosotros mismos y además no tiene una solución sencilla. Pero además, y con esto pasamos a aquello que está verdaderamente en juego en la construcción de situaciones, esa lucha no es un problema “intelectual”, no es un problema de meras ideas como vieron bien Gramsci y los situacionistas, antes que lo hicieran Althusser y Foucault. Es una cuestión de deseos y comportamientos, es una cuestión de prácticas en las que el cuerpo no está menos comprometido que la mente y en los que las relaciones con los otros seres humanos no están menos implicadas que el cuerpo y la mente. La construcción de situaciones tiene como presupuesto que, como lo expresa Warren Montag, “no puede haber liberación de la mente sin liberación del cuerpo”, ni “puede haber liberación del individuo sin liberación colectiva” [Sainz, 2011: 128].

En la teoría de la interpretación en el teatro convencional hay un límite claro entre el personaje y el actor, el actor debe representar al personaje pero no le pueden poseer las emociones del mismo. Debe representar la violencia pero nunca esa violencia puede llegar a su propio cuerpo. Toda violencia del actor sobre si mismo rompe la ilusión, por lo que un buen actor es el que desarrollaba unas buenas técnicas y habilidades que le capacitan para crear la ilusión del personaje que representa, y de su violencia si es el caso. Esta es la paradoja del comediante según Diderot:

El verdadero talento consiste en conocer bien los síntomas exteriores del alma que se imita, dirigiéndose a la sensación de los que nos oyen y nos ven, engañándoles con la imitación de aquellos síntomas, pero con una imitación que en sus cabezas lo engrandezca todo y se convierta en regla de su juicio, porque es imposible apreciar de otra manera lo que pasa dentro de nosotros. ¿Y qué nos importa que sientan o no sientan, con tal que lo ignoremos? En efecto, el que mejor conozca y traduzca más perfectamente dichos signos exteriores de acuerdo con el modelo ideal mejor concebido, será el mejor comediante [Diderot,1769:59].

Por lo que se establece una clara diferencia entre el cuerpo semiótico y el cuerpo fenomenológico, el cuerpo semiótico es el que manifiesta las emociones, mientras que el cuerpo fenomenológico no debe dejarse llevar por las emociones. La acción en el TR rechaza esta percepción dual de la escena convencional: por un lado el cuerpo fenomenológico del actor y por otro el cuerpo semiótico del personaje, por lo que no busca la expresión de un contenido anterior, no busca la representación repetible de personajes. Por lo que desaparece el actor con la función de ser signo de algo preexistente para formular un espectador-actor que está en escena y no pretende representar a otro, sino generar un acontecimiento escénico.

En este sentido, el TR plantea la autonomía de la escena, tal y como está asumida desde hace tiempo por otras artes: la pintura ha reafirmado desde hace tiempo la exigencia de una realidad propia, así, una determinada textura, un específico color, un gesto en el trazo, etc., tiene su identidad propia más allá del significado que transmitan. Sin embargo, en el hecho teatral ha resultado más difícil desprenderse de esta ligazón a la necesidad de reproducir algo existente. En el teatro la referencia al comportamiento humano real parece demasiado directa.

La realidad del nuevo teatro se inicia precisamente con la supresión de esta tríada de drama, acción e imitación, en la cual el teatro suele sacrificarse al drama, el drama a lo dramatizado y, finalmente, lo dramatizado -lo real en su incesante retirada- a su concepto. Si no nos liberamos de este modelo, nos resultará

imposible reconocer hasta qué punto aquello que registramos y sentimos en la vida está estructurado y moldeado por el arte: por un modo de ver, de sentir y de pensar, un modo de significar articulado solo mediante el arte –tanto es así que tendríamos que admitir que el componente real de nuestros mundos experienciales estaría principalmente creado por el arte. Basta con recordar que la formulación estética, en sentido transversal al entramado conceptual, inventa imágenes perceptivas y mundos de afectos o sentimientos diferenciados que no existen al margen de su representación artística en el texto, el sonido, la imagen o la escena. Los gestos que detecta un oyente en una sinfonía de Beethoven como desafiantes, agitados, triunfales y arrebatados no existen externamente a esta invención estética de organizaciones de sonidos específica y única. Los sentimientos humanos imitan el arte del mismo modo que, a la inversa, el arte imita la vida [Lehmann,1999: 65].

## 2.2.- Acontecimiento escénico

El acontecimiento en la realidad cotidiana tiene que ver con la emergencia de procesos imprevisibles, imposibles de predecir y que provocan una mutación subjetiva, es decir, de la manera de sentir ya sea a nivel individual o colectivo. No se soporta más lo que antes se soportaba. El acontecimiento no es la solución a algún problema, es la apertura de los posibles, es la aceptación de que otros mundos son posibles. El acontecimiento muestra lo que ahora nos parece intolerable, pero también hace emerger nuevas posibilidades de vida. Esta nueva distribución de los posibles y de los deseos abre a su vez un proceso de experimentación y de creación. Un acontecimiento es un punto de inflexión radical, en el que no sólo las cosas cambian sino lo que cambia es el propio parámetro por el que medimos los hechos de cambio, es decir, cambia el marco en donde nos situamos.

Este tipo de experiencias transcurren siempre en un proceso que se puede estructurar en tres partes: la primera, la fase de la separación, los que experimentan el acontecimiento se alejan de las certezas que cohesionaban su vida cotidiana anterior, experimentan algo que cuestiona su referentes anteriores. La segunda fase, es la del umbral de transformación, en el que los participantes se encuentran en un contexto liminar, con unas instrucciones distintas a las que tenían antes, y por lo tanto, no están ni en el mundo anterior, de donde vienen, ni tampoco en un mundo posterior, están en el umbral de otro mundo. La tercera fase, es la integración, en la que los transformados después de la experiencia umbral, se reintegran en la sociedad y son aceptados socialmente en su nuevo estatus.

Un proceso similar ocurre en el TR que pretende generar una relaciones diferentes a las impuestas en el capitalismo mundial integrado [Guattari, 1977] y construir una zona autónoma temporal [Hakim Bey, 1991] en donde ocurren acontecimientos escénicos, en los que se recupere lo que está encerrado por los mecanismos disciplinarios y los sistemas de control [Foucault, 1975]: la posibilidad de imaginar mundos posibles, de atreverse a jugar con otras teatralidades, la posibilidad de hacer ver lo que no era visto, la construcción de otro tipo de relaciones, la recuperación de lo contingente, la capacidad lúdica en el que cada espectador puede situarse en un contexto de mayor libertad, etc.

En la cultura occidental el arte ha estado vinculado a la noción de monumento, no solamente arquitectónico sino también literario, filosófico o escénico. La obra de arte

se relaciona con el concepto de objeto sólido, duradero, en detrimento de la acción, el gesto cotidiano, el encuentro efímero. Esta tradición todavía invade la creación contemporánea con sus grandes monumentos, productos acabados y separados de la existencia cotidiana. Las grandes obras de arte exhibidas en los grandes contenedores de cultura aparecen al espectador sin conexión con su realidad cotidiana. Por lo que se produce una separación entre la vida cotidiana y el mundo del arte, como si el arte tuviera que ver exclusivamente con el mundo de las ideas y no con los deseos y comportamientos de los espectadores.

Al mismo tiempo, a lo largo del curso de la historia se ha creado una cultura hegemónica con una red de objetos culturales: narraciones, dispositivos, instituciones, formas artísticas, entre el público y la obra artística. No se trata de plantear una renuncia radical de la cultura hegemónica con todos sus descubrimientos y conocimientos, sino comprender la necesidad de su cuestionamiento para no relacionarse con el arte desde la “autopista” impuesta por la cultura hegemónica, y así poder construir otras teatralidades, otras maneras de relacionarnos, otros mundos.

La estética contemporánea se enuncia en presente continuo, valorando la *performatividad* en oposición a la expresividad. Recordemos que el término *performativo* lo acuña en los años cincuenta el inglés J.L. Austin para designar una categoría del lenguaje en el que realmente “hace” algo: un contrato, un matrimonio, una promesa, un bautismo, etc. En este sentido, la copresencia corporal de actores y espectadores y los procesos impredecibles, durante los cuales, surgen cosas no planificadas en su totalidad y por lo tanto imprevisibles, son factores fundamentales del TR. No se trata de expresar algo que existe con anterioridad sino de provocar un acontecimiento escénico. Por medio de este cambio de roles se pone de manifiesto que el nuevo proceso estético se ejecuta como bucle de retroalimentación en continuo cambio [Fischer-Lichte, 2004], todos los participantes crean conjuntamente, y por lo tanto no puede ser planificado totalmente por ninguno de ellos en concreto. Al construir algo que no existe con anterioridad, en otra parte, llega a existir mediante el acto mismo de construcción colectiva, y por lo tanto, es autorrefencial, es decir, significa lo que crea, y de esta manera constituye una realidad escénica. No se trata de creadores-productores y espectadores-receptores, sino de cogeneradores que, en distinta medida y de distinta manera, contribuyen a la creación aunque sin poder determinarla.

Sin embargo, la mayor parte del teatro continua construyéndose sobre la dualidad falsa: el texto y la escena, la mente y el cuerpo, el mito y el ritual, etc. En esta

percepción del mundo escindido en dos, una parte ha tenido preferencia sobre la otra, dando lugar a una práctica artística logocéntrica: el texto dramático ha sido considerado muchas veces el elemento prioritario, la estructura profunda y el contenido esencial del hecho teatral, y la materialización escénica algo que se sumaba posteriormente como expresión superficial. Este tipo de práctica teatral ha pretendido que la puesta en escena se limite a buscar los signos de escenificación en el texto dramático. El acontecimiento escénico ideal se consideraba incluido, de forma virtual, en el texto, y por lo tanto la puesta en escena se veía reducida a materializar escénicamente sus indicaciones. El propio Aristóteles defendía la primacía de las ideas, al afirmar que la habilidad teatral es cosa bastante exenta de arte. André Antoine tendía a hacer un teatro que viviera por y para la literatura, exigía la consagración de una verdadera devoción al sentido y al espíritu de los textos. Maurice Maeterlinck consideraba que la puesta en escena de las grandes obras dramáticas les hacía perder su esencia. Auguste Comte no admitía la representación escénica entre las Bellas Artes, la consideraba un medio de expresión inferior subordinada a la literatura, ya que necesita de la actuación de los actores. Para el filósofo, el hecho teatral es una forma provisoria y secundaria, porque ha perdido su significación religiosa y cultural. Por su parte, Lugné-Poe escribía, a propósito de la fundación del Théâtre de l'Oeuvre:

Nuestro deseo es, y será, hacer conocer obras en las que sólo la idea dominará y no atribuiremos más que una mediocre importancia al aspecto material denominado teatro. Que nos traigan desde muy lejos una obra brutal, ruda, escrita sin preocupación por las reglas teatrales, con ignorancia completa de lo que se llama arte dramático, que esta obra discuta o resuelva un grave problema social, que nos proporcione con su experiencia, o si se quiere hasta con sus defectos, una interpretación nueva de una cuestión filosófica, y la recibiremos con alegría... Queríamos, de alguna manera, ser un "colegio" donde se enseñaran, donde se predicaran quizás, las diferentes fórmulas del pensamiento, los conceptos nuevos del espíritu [Veinstein, 1962 : 67].

La razón principal en que se fundamenta este discurso logocéntrico, como indica Veinstein [1962] es la consideración de que el mundo está escindido en dos polos: la materialidad y la espiritualidad, siendo la segunda parte de esta dualidad la verdaderamente importante, y puesto que la realización escénica pertenece a la primera, es inferior. En esta percepción del mundo, hay una preeminencia absoluta de las ideas, los conceptos, las entidades, como si estuvieran separadas, escindidas de la materia, de los medios de expresión. Dada su naturaleza material el teatro es considerado un género menor, cuya misión principal es manifestar la realidad oculta del drama. Desde esta

perspectiva, el acontecimiento escénico es percibido como la representación de algo existente, como una exteriorización de elementos ocultos, es decir, un movimiento que va del interior al exterior, del texto dramático a su materialización. Este planteamiento idealista propone la existencia de unos indicadores en todo texto dramático, a los que se denomina matrices de representatividad, que se consideran elementos tendentes a la generación de una representación escénica determinada. A partir de estos matrices de representatividad (visuales, espaciales, sonoros, etc..) ya sean explícitos (una luz que proviene de la única lámpara encendida), o implícitos, porque están inscritos en el diálogo, (ven aquí, apenas te veo), se ha querido ver en cada texto dramático unos indicadores de cómo debe ser puesto en escena.

El pensamiento general de finales del siglo XIX era logocéntrico, recordemos dos hechos paradigmáticos de la relación desigual entre el texto y la escena: al presentar en 1872, *El origen de la tragedia*, el joven especialista en estudios clásicos, Friedrich Nietzsche, sufrió un fracaso absoluto, en lugar de alcanzar la cátedra en filosofía que pretendía, le costó la reputación como filósofo y muchos de sus alumnos. Este rechazo general del libro se debe, entre otras cosas, a que plantea que el origen de la tragedia está en la separación del ritual dionisiaco del individuo en forma de héroe. Nietzsche descubre en el origen de la tragedia griega un ritual sacrificial, el ritual del desmembramiento, del coro de extasiados aparece el individuo solitario. No focalizó la investigación en los significados de los grandes textos transmitidos hasta nosotros, sino en el ritual que se presentaba ante el público lo que indignó y le creó muchos enemigos.

En segundo lugar, Max Hermann, en 1914, después de más de veinte años de investigación, llega a la conclusión de que lo más importante del arte teatral es la representación escénica, y que al no haber ninguna disciplina académica que considerase la representación como objeto de estudio, solicitó que se creara una nueva disciplina dedicada a la representación y no al texto. Esta solicitud aunque tuvo mucho repercusión y logró el nacimiento de la ciencia teatral fue criticada por muchos como un sacrilegio.

A finales del siglo XIX la cultura moderna europea se comprendía como una cultura predominantemente textual, mientras que la cultura de la *performance* se comprendía como todo aquello que no definía la cultura europea moderna, y en la que se encontraba tanto “lo primitivo”, como lo “medieval”, lo “exótico”, o la cultura popular. A finales del siglo XIX muchos participaban en *performance*, como las exhibiciones coloniales, con sus “salvajes”, el circo y sus “deformes”. En muchos de

estos casos el gran valor que se ofrecía era la autenticidad de los que se ofrecía, sin embargo, el propósito fundamental de tales *performances* era revelar y demostrar al varón blanco, europeo y racional, su superioridad con respecto a los pueblos “primitivos”, “sin civilizar” y a las mujeres. Así, el varón individual y europeo era un ser superior con respecto al primitivo, al salvaje, al deforme, al actor, a la mujer, etc.

El teatro no fue considerado arte hasta principios del siglo XX. Antes se hablaba de arte dramático, es decir el del dramaturgo (la literatura) llevado a escena con más o menos arte por actores e ilustrado con más o menos ingenio por pintores decoradores. La ópera fue siempre ante todo el arte de los músicos y de los cantantes, y solo en determinadas épocas el arte de los pintores. En cuanto medio específico, el teatro solo ha sido arte desde que en el cambio del XIX al XX una serie de directores escénicos se empeñaron en reivindicar para sí la condición de artistas y en aplicar las ideas sobre la autonomía propias de la música y, posteriormente, de la pintura, al teatro [Sánchez, 2007a:39].

A partir, entre otras cosas, de alcanzar la autonomía, el teatro modificó su relación con la literatura dramática, pasando de una relación logo-céntrica a una dialéctico-centrista, según la cual, todo texto dramático tiene distintas formas de representarse, tantas como creadores lo pongan en escena. El proceso de creación escénica parte de un texto dramático en el que se sostiene, pero al mismo tiempo, reivindica su especificidad como acto de creación. Esta metodología plantea dar una importancia equitativa tanto a la literatura dramática como a la representación escénica. Así, la puesta en escena no es la traducción del texto dramático hacia la escena, sino una manera de someter el texto “a tensión” dramática y escénica, para experimentar en qué la formulación escénica provoca al texto, abriéndolo a numerosas interpretaciones posibles. Aunque el proceso de construcción escénica, parta de un texto dramático, lo prioritario, es la relación texto-escena. Esta evolución del discurso texto-centrista al discurso dialéctico-centrista se fundamenta básicamente en cuatro conceptos. En primer lugar, que cada matriz de representatividad hay que interpretarla y transducirla al mundo de la escena. No existe una coincidencia entre el conjunto de signos del texto dramático y los de la escena, porque no existe una equivalencia semántica entre el texto escrito y su representación escénica. La puesta en escena no es “traducir a otra lengua” un texto procurando serle fiel al máximo posible, sino transducir, es decir, trasladar un conjunto de signos textuales a otro conjunto de signos, en este caso, escénicos. El conjunto de los sistemas de significación tiene un sentido o un conjunto de sentidos, que va más allá del conjunto textual. No se puede hablar de equivalencia semántica

entre el conjunto de los signos textuales y el conjunto de los signos representados ya que estos dos conjuntos tienen una intersección variable en cada representación.

En segundo lugar, cada texto dramático contiene zonas de indeterminación, por lo que no es una dimensión fija, a la que se pueden orientar todos de la misma forma, sino que es una estructura esquemática, que tiene que constituirse a su vez como un significado diferente, en un proceso de recepción-lectura que transcurre cada vez de forma distinta. Por lo tanto, el verdadero significado de un texto dramático no se encuentra tanto en sí mismo, como en sus sucesivas concreciones. El verdadero sentido de un texto dramático se encuentra en sus sucesivas concretizaciones.

La tercera razón de la evolución del discurso texto-centrista al discurso dialéctico-centrista es que cada público construye una significación específica de la representación escénica, ya que cada espectador es distinto y por lo tanto aporta unos referentes distintos. El público no puede alcanzar la comprensión de una puesta en escena fuera del contexto histórico donde la comprensión se realiza. Todo presente finito tiene sus límites. Podemos determinar el concepto de situación por el hecho de que significa un lugar que limita las posibilidades de visión. Al concepto de situación le pertenece esencialmente la noción de horizonte, el círculo de visión que abarca y circunscribe todo lo visible desde un punto. Cada público tiene su horizonte de recepción, lo que va a influir en el sentido de la representación escénica. Por su propia iniciativa y con su propia imaginación rellena diversos lugares de indeterminación con elementos elegidos entre todos los posibles. Cómo ocurre esto en casos específicos es algo que depende de las peculiaridades de la representación escénica misma, también de cada espectador, y de su situación y actitud en que se encuentra en ese momento. Una representación escénica es un producto cultural que ha de ser comprendido históricamente. Cada recepción escénica aporta a la representación unas significaciones que en muchos casos no fueron conocidas ni siquiera previsibles en su momento de producción. El receptor de la obra no parte de cero; es consciente de que está en una situación que lo envuelve en el seno de una tradición. La aceptación de tal situación no es un defecto de su capacidad de reflexión, sino la realidad histórica misma que lo define. A esta situación le corresponde evidentemente un cierto horizonte que puede estrecharse o ampliarse, pero que sobre todo le permite situar las cosas en su ámbito.

En cuarto y último lugar, las nuevas condiciones de la materialidad escénica hacen que el texto se sitúe en otro contexto distinto al de su época, lo que también va a influir en el sentido de dicho texto dramático puesto en escena. Los materiales

escénicos, incluida la corporalidad del actor, no son medios neutros de transmisión, influyen en el proceso de construcción del significado. Recordemos por ejemplo, que las grandes innovaciones eléctricas que ocurren durante el siglo XIX posibilitan la aparición del naturalismo, al lograr separar lumínicamente el espacio escénico del espacio de los espectadores, y esto fue un factor clave para la aparición del director de escena contemporáneo, sucesos que revolucionaron el hecho teatral.

Aunque todas estas razones fundamentan la evolución del discurso texto-centrista al discurso dialéctico-centrista, situando el foco de atención en la relación entre el texto y la escena, es decir, elimina aparentemente la posición hegemónica del texto, para crear una dialéctica entre el texto y la escena, esta postura sigue partiendo del concepto de un mundo dual: por un lado, el texto y por otro la escena y esta percepción del mundo escindido en dos, esconde inevitablemente una jerarquía, una pretensión de mantener una posición logocéntrica pero suavizada, es un nuevo engaño para mantener la primacía de la literatura, el mundo de las ideas, como superior a la escena, el mundo material. Aunque es cierto que plantea esta relación dialéctica, en realidad se refiere a una metodología que consiste en poner en escena textos dramáticos, que no son considerados como un elemento más de partida en el proceso de creación, en igualdad con, por ejemplo, el cuerpo del actor en el espacio, sino que sigue manteniendo la primacía del texto que se debe poner en escena.

A lo largo del siglo XX y sobre todo de la mano de las vanguardias se ha cuestionado esta manera dual de percibir la creación artística. En oposición a los productos de la industria cultural y su estandarización y maquinización, muchas obras se planteaban inseparables del proceso de construcción: las fiestas de la Bauhaus, la captura de la banalidad por los artistas del movimiento *fluxus*, el *happening*, el *Performance group*, el situacionismo, el teatro de creación colectiva, el teatro del oprimido de Augusto Boal, el teatro de intervención, el teatro comunitario, el Living Theatre, etc.

Esto ocurrió en los años cincuenta, y se puede visibilizar en la película de Shirley Clarke *La conexión* (*The Connection*, 1962), escrita por Jack Gelber. En ella, los actores del Living Theatre se rebelan contra la cámara que pretende registrar el documento de un grupo de heroinómanos a la espera de la conexión y estallan constantemente en una serie de discursos y comportamientos que parecen anular la componente mimética. Dado que gran parte de la fuerza del texto de Gelber radicaba en la experiencia del propio autor en el mundo de la droga, era necesario que también los actores responsables de la escenificación tuvieran esa misma relación de inmediatez. La vivencia real debía sustituir a la observación como método de construcción de los personajes. Y la acción real debía poder desarrollarse en escena con cierta libertad, para lo cual era imprescindible

renunciar a un diseño de montaje preestablecido y confiar en la improvisación de los actores, incluso, con ciertos límites, durante la misma representación [Sánchez, 2007a:70].

El TR es una nueva manera de cuestionar esta manera dual de concebir la creación escénica, obras como *Call Cutta* (2005) de Rimini Protokoll, *Pendiente de voto* (2012) de Roger Bernat, *Flashmoon project* (2014) del colectivo Flashmoon, etc., se realizan con los espectadores, por lo que la obra no es un objeto acabado que se presenta delante de los espectadores sino es un proceso con el público y por lo tanto abierto a las posibles relaciones que se generen en cada realización escénica. El énfasis se pone en la experiencia estética durante una realización escénica, en la experiencia vivida compartidamente de cuerpos reales y espacios reales.

Las prácticas del TR no aceptan la percepción dual del mundo, por un lado, lo luminoso, lo racional, lo normal, el mito, el monumento artístico, etc., por otro, lo oscuro, lo irracional, lo prohibido, la magia, el ritual, el gesto cotidiano, lo subterráneo, etc., y coloca el centro de lo teatral en el acontecimiento escénico y en lo que en él puede suceder. Lo previo a este momento, incluidos los posibles textos son considerados materiales de trabajo que podrán ser modificados por los espectadores. Se trata como diría Schreyer de abandonar la idea de teatro como museo de dramas literarios del pasado, y sustituirla por la de un espacio en el que tiene lugar un acontecimiento. No se trata entonces de evocar a través de los medios teatrales una situación dada sino de experimentarla. El TR propone no alcanzar la realidad estética por medio de mensajes, tesis e informaciones previamente producidas, en suma, por su contenido en el sentido tradicional, sino por su capacidad de generar experiencias. La representación escénica como un objeto acabado, presentable y monumental, pierde su “valor”, no se pretende construir algo acabado, mostrable, cerrado, para que una vez terminado, se empaquete y se muestre al público. Lo que propone el TR no es la posible repetición de la obra, la eternidad posible de su exposición, sino un acontecimiento, apareciendo así, la situación con su tiempo real, el aquí y el ahora continuo, el momento de su elaboración. El TR focaliza la presencia como un continuo hacerse aquí y ahora, su carácter de inmediatez. El dispositivo escénico se construye con el público y por lo tanto siempre está abierto al contexto concreto en donde se realice, lo accidental, lo inesperado de las reacciones de los espectadores, el “*dérive*” de los situacionistas, forman parte imprescindible del evento. Son procesos abiertos y por ello se alejan de lo previsible, de lo canonizado, de ofrecer un significado construido previamente, una

verdad oculta, la sabiduría del “gran maestro”. Una realización no cerrada por el creador sino al contrario abierta a la relación con el público. La presentación se sitúa al lado de *Kairós*, ese momento en el que unos y otros se encuentran para construir algo creando así una comunidad temporal.

Por esto, las acciones realizadas en el TR no son referenciales, en la medida en que no se refieren a algo existente con anterioridad a la propia acción, a un texto a representar, a una sustancia o esencia a expresar, no hay identidad estable, fija, a poner en escena. No expresa una identidad preconcebida, sino que genera una realidad escénica. El peso del mensaje artístico se desplaza de un contenido previo, a la escena. La expresividad de los materiales escénicos son liberados de su anterior función meramente servil, en la que se ceñían a ilustrar contenidos, y adquieren protagonismo en sí mismos. El hecho teatral es aquél que no reproduce, es decir, interpreta la literatura con los medios escénicos, sino que posee su propia realidad independiente. El cuerpo en escena no pretende representar a un personaje sino que construye una realidad escénica. Lo que ocurre en el TR no viene determinado por algo previo, no pretende representar algo existente sino que genera un evento autónomo. El nuevo estatus de la materialidad escénica parte de haberse desprendido de la función signíca, de emanciparse de los significados que se le pueden atribuir y presentarse como un acontecimiento en el que están inscritos diversos significados dependiendo de las relaciones que se establezcan en cada realización escénica.

De este modo el TR se define como actividad de producción en lugar de cómo producto, como una fuerza activa en lugar de cómo obra. Esta condición la podemos encontrar en muchas de las vanguardias de la modernidad con sus fiestas, acciones públicas, diarios vivientes, agit-prop, etc., lo que diferencia al TR de las vanguardias clásicas es que ha dejado de tener como objetivo principal la lucha que ocurre en otro lugar para pasar a ser la construcción de acontecimientos que hagan posible la experimentación de una realidad concreta en su estructura de poder.

### 3. Teatro político

El teatro político analiza cualquier sistema como la ficción dominante contextual, que pretende negar su carácter de ficción haciéndose pasar por lo “real” mismo, y trazando una línea divisoria entre el territorio de ese “real” y el de las representaciones y las apariencias, de las opiniones y las utopías. Cada cultura produce un conjunto de narraciones fundacionales o también podríamos decir una fantasía, que son ofrecidas como las grandes “verdades” y que tienen como finalidad mantener la cohesión del sistema ocultando los mecanismos de poder. Quien acepta estas narraciones como las grandes “verdades” es inevitablemente controlado por el sistema. El consenso acerca de estas “verdades” siempre será la expresión de una hegemonía y la consolidación de unas relaciones de poder. La frontera que cualquier consenso establece entre lo que es legítimo, normal, bueno, etc., y lo que no lo es, es de naturaleza política, y por esta razón debería conservar su carácter discutible.

Negar la existencia de ese momento de cierre, o presentar la frontera como algo dictado por la racionalidad o la moralidad, es naturalizar lo que debería percibirse como una articulación contingente y temporalmente hegemónica del “pueblo”, mediante un régimen particular de inclusión / exclusión. El resultado de esta operación es la reificación de la identidad del pueblo, al reducirlo a una de sus muchas formas de identificación posibles [Mouffe, 2000: 64].

Las ideas dominantes de los que tienen el poder son las ideas dominantes de cada época. El teatro político consiste en comprender que es posible actuar para transformar la “realidad” que se ofrece como la única posible, cuestionando los valores del sistema, proponiendo cambiar las referencias de lo que es visible y enunciable, de hacer ver lo que no era visto, de hacer ver de otra manera lo que era visto demasiado fácilmente, de poner en relación lo que no lo estaba, con el objetivo de producir rupturas en el tejido sensible de las percepciones y en la dinámica de los afectos. Por lo tanto, el teatro político reconfigura los marcos sensibles en el seno de los cuales se definen objetos comunes. Una realización escénica que pretende finalizar con la evidencia sensible del orden “natural” que destina a los individuos y a los grupos a la obediencia tanto en la vida pública como en la vida privada, asignándoles de entrada a tal o cual tipo de espacio, a tal manera de ser, de comportarse, de sentir. La política es una actividad que pretende cuestionar un orden que sostiene unas relaciones de poder en la evidencia misma de los datos sensibles, es el arte de vivir juntos y la búsqueda del bien

común, pero no en el sentido de la búsqueda de consenso, sino en la búsqueda de la pluralidad. Lo político es el principio mismo de esta búsqueda y de la clara distinción entre el ámbito de los asuntos comunes y el reino egoísta y mezquino de la vida privada y los intereses domésticos.

La política empieza cuando hay ruptura en la distribución de los espacios y de las competencias e incompetencias. Empieza cuando unos seres destinados a habitar en el espacio invisible del trabajo que no deja tiempo para hacer otra cosa se toman el tiempo que no tienen para declararse copartícipes de un mundo común, para hacer ver en él lo que no se veía, o para hacer oír como la palabra, debate acerca de lo común lo que no se oía más que como ruido de cuerpos. Si la experiencia estética entra en el terreno de la política, es porque ella también se define como experiencia de disenso, opuesta a la adaptación mimética o ética de las producciones artísticas con fines sociales. (...) El efecto del teatro reside en los repartos de espacio y tiempo y en los modos de representación sensible que ellos instituyen, antes que en el contenido de una u otra obra [Rancière, 2008: 63].

Por esto no es político todo el teatro, aunque cualquier realización escénica implica una manera de comprender el espacio y el tiempo, así como una específica relación entre actores y espectadores, entendemos el teatro político como aquel que cuestiona los valores hegemónicos. Desde Grecia hasta la actualidad toda expresión teatral, aun sin tratar asuntos explícitamente políticos o defender programas políticos, implica una específica relación entre los propios integrantes del grupo teatral y los espectadores y por lo tanto es una propuesta de relación, es decir, una manera de comprender la relaciones sociales. Sin embargo, el teatro puede ser utilizado para sostener, apoyar, legitimar, o reivindicar el sistema como si fuera el único posible, el verdadero, el bueno, etc., en este caso no podemos hablar de teatro político.

La mayor parte del teatro que podemos ver en nuestras ciudades europeas es un teatro burgués que sigue ofreciendo la problemática burguesa como la problemática del ser humano. Así como en la Edad Media el triunfo de la Iglesia y su deber con Dios pretendió ocultar las relaciones de poder, la burguesía a partir del siglo XVIII, cuando se convierte en clase dominante, pretende ocultar los mecanismos de poder, imponiendo sus valores como los valores de la humanidad. En el teatro los héroes dejan de ser emperadores, reyes o príncipes, y pasan a ser individuos con unos valores, alrededor de los que se presenta el mundo. La escena burguesa representa historias con sujetos que están inscritos en un tiempo lineal con un principio, nudo y desenlace, una teleología, es decir, la acción está dirigida hacia un final. Lo esencial no son las relaciones de poder que constituyen lo social sino la formación, los valores y el carácter del nuevo héroe.

No son por lo tanto, las condiciones de producción social las que lo definen y delimitan sino los fundamentos de su conducta en un mundo compuesto de individuos. Este nuevo personaje se presentará como la única formalización del individuo. Mientras el teatro burgués fundamenta la acción en los procesos subjetivos, el teatro político fundamenta la acción en los procesos históricos, por esto representa a la burguesía y sus valores como una clase concreta con unas condiciones y una posición en la estructura social específica. En este sentido, César de Vicente [2013] explica el esfuerzo que el teatro político ha hecho para convertir la escena en la expresión de la potencia social de la multitud y no de una clase dominante, capaz de instituir en el plano simbólico en el que trabaja el hecho teatral, una nueva realidad, por lo que este teatro es una forma de producción radicalmente distinta al impulsado por la burguesía en la civilización occidental. En 1919 Piscator introduce el concepto de teatro político en el campo del arte con una pregunta fundacional en la estética política: ¿cuál es la estructura de poder que determina las condiciones sociales en las que suceden los hechos? Por esto lo que hace político al teatro no es el tema o algún problema humano sino la constitución social analizada a partir de relaciones de poder.

Ese es el gran salto con que se inaugura el Teatro Político: hacer de la escena una crítica de lo instituido simbólicamente, ideológicamente, e hincar una dramaturgia con posibilidad de articular los elementos de antagonismo capaces de representar la dinámica de la lucha de clases, el movimiento de transformación del mundo, el movimiento real que anula y supera el estado de cosas [Vicente, 2013:38].

En este sentido el teatro político cuestiona la fantasía de los monumentales conceptos que cohesionan la sociedad moderna: la democracia, el progreso, la libertad, la igualdad, la justicia, etc., y descubre ocultos tras ellos los mecanismos disciplinarios que controlan a los ciudadanos, y que se han construido transformando las formas de poder tradicionales, costosas y violentas, por una tecnología fina y calculada de sometimiento, utilizando herramientas de poder anónimas y coextensivas, que Foucault describe pormenorizadamente, en *Vigilar y castigar* [1975].

El poder disciplinario se realiza mediante formas de encierro en espacios delimitados para pequeñas multitudes: las escuelas, las fábricas, los centros de trabajo, las iglesias, los hospitales, los psiquiátricos, los cuarteles, los clubes sociales, deportivos, etc. Estos espacios ejerciendo la violencia explícita pero también la violencia simbólica pretenden poner en serie, cuadrangular, esclavizar, etc., logrando así

un sujeto dócil, sin pensamiento crítico y por lo tanto, útil al sistema, transformando a las multitudes confusas, en clases ordenadas y productivas.

Históricamente, el proceso por el cual la burguesía ha llegado a ser en el curso del siglo XVIII la clase políticamente dominante se ha puesto a cubierto tras de la instalación de un marco jurídico explícito, codificado, formalmente igualitario, y a través de la organización de un régimen de tipo parlamentario y representativo. Pero el desarrollo y la generalización de los dispositivos disciplinarios han constituido la otra vertiente, oscura, de estos procesos. Bajo la forma jurídica general que garantizaba un sistema de derechos en principio igualitarios había, subyacentes, esos mecanismos menudos, cotidianos y físicos, todos esos sistemas de micropoder esencialmente inigualitarios y disimétricos que constituyen las disciplinas. Y si, de una manera formal, el régimen representativo permite que directa o indirectamente, con o sin enlaces, la voluntad de todos forme la instancia fundamental de la soberanía, las disciplinas reales y corporales han constituido el subsuelo de las libertades y de los cuerpos. El contrato podía bien ser imaginado como fundamento ideal del derecho y del poder político; el panoptismo constituía el procedimiento técnico, universalmente difundido, de la coerción. No ha cesado de trabajar en profundidad las estructuras jurídicas de la sociedad para hacer funcionar los mecanismos efectivos del poder en oposición a los marcos formales que se había procurado. Las Luces, que han descubierto las libertades, inventaron también las disciplinas [Foucault, 1976: 134].

Jacques Rancière [1987] denuncia en la década de los ochenta, la idea en la que se sostiene todo el sistema educativo convencional: para el desarrollo intelectual necesitamos maestros-padres que mediante sus explicaciones nos faciliten la comprensión. Esta afirmación bajo la apariencia de producir conocimiento oculta un intento de esclavizar al alumno-hijo-ciudadano, para que no se emancipe, es decir, para que no construya un pensamiento propio y por lo tanto se mantenga controlado por el sistema. Cuando un maestro-padre toma la palabra para explicar una idea, un tema, un libro, un artículo, etc., realiza una serie de razonamientos para explicar el conjunto de razonamientos que constituyen esa idea, ese tema, ese libro, etc., pero ¿por qué los razonamientos del maestro-padre son necesarios para comprender los razonamientos de esa idea, libro, etc.? y ¿necesitamos otro maestro que con sus nuevos razonamientos nos explique los razonamientos que el primer maestro utilizó?

La lógica de la explicación comporta de este modo el principio de una regresión al infinito: la reproducción de las razones no tiene por qué parar nunca. Lo que frena la regresión y da al sistema su base es simplemente que el explicador es el único juez del punto donde la explicación está ella misma explicada. Es el único juez de esta pregunta en sí misma vertiginosa: ¿ha comprendido el alumno los razonamientos que le enseñan a comprender los razonamientos? [Rancière, 1987: 7].

Es necesario para el desarrollo intelectual la explicación del otro, en el colegio, en la familia, en la universidad, en las relaciones de amistad, de pareja, etc., es decir, vivimos en un sistema en el que se aprende una cosa, en un nivel infantil, para posteriormente pasar a comprender otras cosas en primaria, secundaria, universidad, etc. Se van aprendiendo con rapidez algunas reglas, algunos elementos, algunos ejercicios, etc., pero lo único que se hace es ir memorizando mucha información no relacionada. En cada etapa se vuelve a cavar el mismo abismo de ignorancia, el maestro de turno va explicando su “sabiduría” antes de llegar el próximo maestro que a su vez explicará su “sabiduría”, y el alumno va acumulando una información que contiene el discurso de cada maestro, se va sometiendo a las diferentes argumentaciones sin llegar nunca a construir su propio discurso. Explicar una cosa a alguien, es en primer lugar demostrarle que no puede comprenderla por sí mismo. Es ofrecerle algo que puede tener la apariencia de conocimiento pero que en realidad no es más que repeticiones. Es decir, el mito del “explicador” divide el mundo en dos, el que no sabe y el que sabe, y esto es lo que persigue el sistema, que se acepte la ignorancia y la necesidad del explicador para superarla, lo que frena el movimiento de la razón, atonta, destruye la confianza en uno mismo e impide construir un discurso propio.

El talento del sistema está en transformar la pérdida en beneficio. El señorito avanza. Se le enseñó, por lo tanto aprendió, entonces puede olvidar. Detrás de él se abre de nuevo el abismo de la ignorancia. Pero ahí está lo maravilloso de la cosa: esta ignorancia a partir de ahora es la de los otros. Lo que ha olvidado, lo ha superado. Ya no está para deletrear y repetir como las inteligencias groseras y los alumnos más pequeños de la clase infantil. En su escuela no es un loro. No se carga la memoria, se forma inteligencia. He comprendido, dice el pequeño, no soy un loro. Cuanto más olvida, más evidente le resulta que comprende. Cuanto más inteligente se vuelve, más puede observar desde arriba a aquellos que ha sobrepasado, a aquellos que permanecen en la antecámara del conocimiento, delante del libro mudo, a los que repiten porque no son bastante inteligentes para comprender. He aquí el genio de los explicadores; atan al ser que han inferiorizado al país del atontamiento con el lazo más sólido: la conciencia de su superioridad [Rancière, 1987: 16].

Sentirse superior implica necesariamente sentirse inferior de otros que saben más. Así, el hombre se instala en una jerarquía que esclaviza, que atonta, que aliena. Para salir de este sistema jerárquico, explica Rancière, es necesario abandonar la necesidad del explicador y recuperar la capacidad de aprendizaje, que paradójicamente hemos perdido, tenemos que recuperar la capacidad de aprendizaje del niño cuando

aprende la lengua materna, un aprendizaje que se fundamenta en investigar, descubrir, repetir, equivocarse, ir a tientas, etc.

Como hemos visto, las técnicas disciplinarias se dirigen a los cuerpos, al individuo, mientras que la biopolítica, otro mecanismo disciplinario, es una modalidad de acción que se dirige a una multiplicidad, a una masa global, por lo que opera en espacios abiertos y se dirige a grandes multitudes: las leyes en favor de la familia, las leyes en contra del aborto, las leyes en contra del derecho a decidir sobre tu propia muerte, la clasificación y comparación perpetua, etc. El biopoder tiene como objetivo la gestión de la vida, pero en el sentido en que busca reproducir las condiciones de existencia de una población.

Por su parte, Deleuze (1980) ofrece una importante indicación para comprender la profundidad de estos mecanismos disciplinarios y de la biopolítica. A través del poder disciplinario se encierra en espacios delimitados a pequeñas multitudes pero más profundamente lo que se encierra es lo que está afuera, la posibilidad del cambio, de la metamorfosis, la infinidad de otros mundos posibles. Bloquean y controlan el devenir y la diferencia. Las sociedades disciplinarias neutralizan la diferencia, el adiestramiento de los cuerpos tiene por función impedir toda bifurcación, toda posibilidad de variación, toda contingencia, para lograr así una sociedad de individuos normalizados, homogeneizados y fácilmente dominables.

Sin embargo, algunos son capaces de huir del mundo disciplinario inventando otros mundos, construyendo la diferencia, creando otras realidades. Para el poder la cuestión en relación a los que han construido estas realidades no puede ser el poder disciplinario del que han sido capaces de huir, sino que van a utilizar otra manera de encierro, pasando así del poder de la disciplina al poder del control. Deleuze, plantea que los mecanismos del poder a través del control engendran una tecnología y unos procesos de subjetivación distintos a los mecanismos disciplinarios y a la biopolítica. Tendríamos por lo tanto actuando simultáneamente: un ejercicio del poder mediante los mecanismos disciplinarios (prisiones, escuelas, centros de trabajo, fábricas, etc.), un ejercicio del poder mediante la biopolítica (estado del bienestar, políticas de familia, reformas del sistema educativo, derecho al aborto, derecho a decidir sobre tu propia muerte, etc.) y finalmente un ejercicio del poder mediante el control (televisión, radio, prensa, constitución de opiniones mayoritarias, etc.).

Basta con encender la radio y la televisión, pasear por la ciudad, comprar un semanario o un diario, para saber que el mundo está constituido por agenciamientos de enunciación, por regímenes de signos cuya expresión se llama publicidad y donde lo expresado constituye una solicitud, una petición que son, a su vez, una evaluación, un juicio, una creencia acerca del mundo, de sí mismos y de los demás. Lo expresado no es una evaluación ideológica, sino una incitación, una solicitud para adoptar una forma de vida, es decir, adoptar una manera de vestirse, una manera de tener un cuerpo, una manera de comer, una manera de comunicar, una manera de habitar, una manera de desplazarse, una manera de tener un género, una manera de hablar, etcétera (...) El capitalismo contemporáneo no llega primero con las fábricas. Éstas llegan después, en caso de que lleguen. El capitalismo llega primero con las palabras, los signos, las imágenes. Y, hoy, estas máquinas de expresión no anteceden únicamente a las fábricas, sino también a las guerras [Lazzarato, 2002: 102-105].

El control se ejerce a través de todos los medios de comunicación, que entre otras cosas relacionan la productividad y utilidad con la prosperidad, las comunidades cálidas con la felicidad, el poder con el éxito, la individualidad con la libertad, etc. Sin embargo un sistema individualista convierte al otro en enemigo. Al situar los valores del cálculo, la eficacia, la utilidad, en primer lugar, se llega a la aberración de construir relaciones humanas a través de estos valores. La lógica de la mercancía impone, entre otras cosas, el valor supremo de la utilidad, y rodeado de objetos funcionales y serviles, el hombre mismo se reduce exclusivamente a ser un elemento que funciona y es útil, en caso contrario se desecha. En una gran escala, presidentes de estado, presidentes de grandes corporaciones económicas, dueños de grandes fortunas, etc., o a escala reducida, en el ambiente familiar, de pareja, de amistad, en el trabajo, etc., se reproducen estas relaciones de poder. Como analiza Adam Curtis en *El siglo del yo, La trampa o El poder de las pesadillas*, el sistema pretende convencernos de que somos unos seres individualistas y egoístas que exclusivamente perseguimos nuestro beneficio personal y no nos interesa la colaboración, el encuentro con el otro. Somos unos individualistas atomizados que estamos en permanente guerra unos con otros y necesitamos ser productivos para sobrevivir. Lo importante es ser productivos. Lo que define qué es bueno o malo, no es la ciencia, la moral o la magia, lo que marca ahora la diferencia es la capacidad de producir. Lo bueno es lo que tiene la capacidad de ser productivo y en la medida en que la utilidad se convierte en norma, todo se mide en función de metas determinadas, actitud paranoide que, liberándose de escrúpulos particulares, permite que ahora la dominación se disfraza de producción. Esta no tiene más fines que sí misma: lógica que convierte al mundo entero en un vasto material. Lo improductivo queda excluido como enemigo de la sociedad. De modo que lo que no se

adecua a los criterios establecidos del cálculo y de la utilidad se vuelve sospechoso. En síntesis: se trata de unificar, de sintetizar, de volver comparable. Esto explica que la legitimación de la dominación ya no proceda de la magia, del cielo o de la ciencia. La productividad se convierte en el dios moderno y la sumisión a sus principios es lo que determina la integración social.

Por otro lado, relacionar las comunidades cálidas con la felicidad, seguridad y comodidad, es otra manera de control. La comunidad cálida [Bauman, 2001] se presenta como acogedora, como un tejado bajo el que cobijarse cuando llueve mucho, como una fogata ante la que calentar nuestras manos en un día helado. Las comunidades cálidas pueden ser vistas como un refugio, un lugar donde relajarse, donde sentirse seguro, un lugar “sin peligros”. Un lugar donde todos sus miembros se entienden bien, donde hay confianza, donde nos sentimos seguros la mayor parte del tiempo y rarísima vez sufrimos perplejidades o sobresaltos. Nunca somos extraños los unos para los otros. En este tipo de comunidad “cálida” podemos discutir, pero no hay tiempo para grandes debates, lo prioritario es la capacidad de tener un pensamiento común, por eso son discusiones amables: se trata simplemente de que todos intentamos hacer cosas parecidas. Si no estamos de acuerdo en cuál es la mejor forma de hacerlo, se parte de la premisa de que la mejor opción es la que marca la comunidad. En este tipo de comunidad “cálida” no se llega al entendimiento a través del acuerdo que alcanzan personas con formas de pensar distintas, sino que el entendimiento se da por descontado, no precisa ser buscado, y no digamos laboriosamente construido, o ganado en una lucha: ese entendimiento “está ahí”, ya hecho y listo para usar, de tal modo que nos entendemos mutuamente. El entendimiento sobre el que se basa la comunidad cálida precede a todos los acuerdos y desacuerdos. Semejante entendimiento no es una línea de meta, sino el “punto de partida” de toda convivencia. Es un sentimiento recíproco, vinculante, la auténtica voluntad de quienes están unidos entre sí y gracias a un entendimiento tal, y sólo a un entendimiento tal, la gente se mantiene esencialmente unida a pesar de todos los factores de separación cuando está en la comunidad.

En realidad, este tipo de comunidad en nombre de todas las bondades que se suponen que ofrecen, como la “seguridad” de pertenecer a ellas, exigen una lealtad incondicional y tratan lo que no esté a la altura de ésta como un acto de traición imperdonable. Este tipo de comunidad: “nos exige obediencia estricta a cambio de los servicios que nos ofrece o que promete ofrecernos. ¿quieres seguridad? Dame tu libertad, o al menos buena parte de ella. ¿Quieres confianza? No confíes en nadie fuera de nuestra comunidad. ¿Quieres entendimiento mutuo? No hables a extraños ni utilices idiomas extranjeros. ¿quieres esta acogedora sensación

hogareña? Pon alarmas en tu puerta y cámaras de circuito cerrado de televisión en tu calle. ¿Quieres seguridad? No dejes entrar a extraños y abstente de actuar de forma extraña y de tener extraños pensamientos. ¿Quieres calidez? No te acerques a la ventana y no abras nunca una. La desventaja es que si sigues este consejo y mantienes selladas las ventanas, el aire de dentro pronto se viciará y terminará haciéndose opresivo [Bauman, 2001: 8].

El “privilegio” de estar en este tipo de comunidades “cálidas” tiene un precio y la moneda con la que se paga es la libertad, entendida como autonomía, derecho a tener un discurso propio, capacidad de crítica, derecho a no producir, etc. Además, los miembros de estas comunidades descubren día a día que cuanto más seguros y “cálidos” se encuentran produciendo dentro de su comunidad-castillo, más amenazadora parece la jungla exterior, y cada día que pasa se necesita más valor para aventurarse más allá de los guardias que vigilan la comunidad-castillo o la red de vigilancia electrónica que protege a la comunidad-residencia. Las comunidades “cálidas” o los guetos voluntarios tienen una tremenda capacidad de autopropagarse y autoexarcarbar su aislamiento.

El hombre, al acogerse a la comunidad, forma un todo con ella, él es simplemente parte de la comunidad, y no hay en realidad comunidad para él. La atracción de estas comunidades cálidas es volver a formar parte de un todo, una comunidad en la que sacrificando la autonomía se pretende recuperar la sensación de fusión con un mundo y por lo tanto dejar de ser uno. Sólo cuando uno se puede separar de la comunidad, dejar de fusionarse con ella, es cuando se le puede aparecer la comunidad precisamente porque ha dejado de formar un todo con ella.

Estas comunidades cálidas pueden durar toda la vida o ser efímeras, como en un concierto, una fiesta o un partido de fútbol. En este caso, sea cual sea el punto focal, este tipo de comunidades cálidas se caracterizan por la naturaleza superficial y episódica de los vínculos que surgen entre sus miembros, son comunidades listas para el consumo, comunidades instantáneas para el consumo efímero: son totalmente desechables después de su uso, no requieren una larga historia de construcción lenta y minuciosa, no requieren un esfuerzo laborioso para garantizar su futuro, se evaporan en el momento en que el evento del que surge la comunidad desaparece. Los vínculos que se crean en estas comunidades cálidas y efímeras, pueden deshacerse en cualquier momento, en realidad no atan: son, literalmente, “vínculos sin consecuencias”. Como las atracciones de los parques temáticos, están destinadas a ser experimentadas superficialmente, por lo que, este tipo de comunidad, en ningún caso teje entre sus miembros una red de responsabilidades éticas y por lo tanto compromisos a largo plazo. Las comunidades

cálidas y efímeras son tan fáciles de desmontar como fácil ha sido construirlas, son flexibles para cambiar las relaciones y las reglas cuantas veces se considere oportuno.

Como dirían Laclau y Mouffe [1985] una sociedad democrática es aquella en las que las relaciones de conflicto se sostienen, no se eliminan. Por lo que, el conflicto y la inestabilidad son centrales para comprender la vida democrática. Sin antagonismo solamente hay un consenso impuesto o un orden autoritario. La esfera pública es democrática solamente mientras se cuestione las exclusiones que se consideran naturales, mientras se realice una constante reevaluación de dicha esfera que permita la diferencia en lugar de intentar resolverla. Hay que rechazar la idea de que la sociedad pueda entenderse, como una totalidad suturada y autodefinida. La democracia es comprendida como una esfera en conflicto sin solución, que necesariamente opera mediante la exclusión de aquellos que existen fuera de la construcción teórica establecida de lo público, por lo que debe estar constantemente redefiniéndose mediante procesos de articulación. El antagonismo es lo que permite la redefinición de cualquier frontera, impidiendo la formación de límites claramente definidos y fijos que limiten los valores inherentes de la democracia. La democracia no se funda en ninguna naturaleza de las cosas, no está garantizada por ninguna necesidad histórica, no debería estar relacionada con el poder de la riqueza o con el poder de la filiación.

La democracia no es ni esa forma de gobierno que permite a la oligarquía reinar en nombre del pueblo, ni esa forma de sociedad regida por el poder de la mercancía. Es la acción que sin cesar arranca a los gobiernos oligárquicos el monopolio de la vida pública y a la riqueza, la omnipotencia sobre las vidas. Es la potencia que debe batirse, hoy más que nunca, contra la confusión de estos poderes en una sola y misma ley de dominación [Rancière, 2000: 138].

Es necesario, por lo tanto, renunciar a la ilusión del consenso con el que eliminar la tensión continua. La perfecta libertad como la perfecta igualdad se vuelven imposibles y la lucha consiste en mantener el disenso continuo. La democracia consiste en una serie de formas inestables, precarias y pragmáticas para articular su paradoja.

Esta tensión entre democracia y liberalismo no debería concebirse como una tensión existente entre dos principios enteramente externos el uno al otro, entre principios que establecen entre ellos simples relaciones de negociación. Si la tensión se concibiese de este modo, se habría instituido un dualismo muy simplista. En vez de esto, la tensión debería considerarse no como algo que crea una relación de negociación, sino como algo que crea una relación de contaminación, en el sentido de que, una vez que se ha efectuado la articulación de los dos principios, incluso en el caso de que se haya hecho de forma precaria, cada uno de ellos

cambia la identidad del otro. Los regímenes de identidades colectivas que resultan de este proceso de articulación son conjuntos cuyas configuraciones son siempre algo más que la suma de sus elementos internos. Como siempre ocurre en la vida social, hay una dimensión “gestáltica” que es decisiva para comprender la percepción y la conducta de los sujetos colectivos [Mouffe, 2000: 27].

Muchos creadores escénicos, aún planteando mensajes críticos, utilizan micro-sistemas en sus procesos de creación, que son mimesis del sistema neoliberal en el que vivimos, reproduciendo en sí mismos una estructura individualista y jerárquica, en la que un director construye una perspectiva nueva de un texto literario dramático, o un planteamiento ideológico personal sobre alguna cuestión que le parece interesante. Esta relación es una estructura de subordinación en la que se otorga la palabra a una parte y a la otra, la función de observar. Desde esta perspectiva el teatro es una forma de expresión de unos cuantos que construyen discursos. Este teatro convencional continúa reproduciendo unas relaciones de subordinación, por eso su espacio ideal es la sala del teatro burgués, a la italiana, con su atención única, frontal y respetuosa, marcada por la relación de poder entre la escena y el espectador, entre la institución y el ciudadano.

Lo que el teatro ya no puede ocultar ni anular es la crítica a una escritura teológica cuyo valor no parece estar en la escritura misma sino en los dictámenes y conceptos que el padre-dios-rey transmite en ella: una escritura de referencialidades únicas, de significados trascendentes, y organizada como un corpus lógico, como un sistema jerarquizado. Esta fue la problemática expuesta por Derrida como “la escena teológica”, en diálogo con la crítica inaugurada por Artaud desde la primera mitad del siglo XX. La noción de escena teológica está supeditada a una estructura propuesta y vigilada por un autor-creador que a distancia exige la representación exacta del contenido de sus pensamientos. Representación que es llevada a cabo por intérpretes, directores, actores, escenógrafos, que intentan ejecutar fielmente los designios de un texto dramático [Ileana Diéguez, 2010: 244].

La gran diferencia entre el TR y otros tipos de teatro es que cuestiona lo instituido simbólicamente para hacer posible un movimiento que anule y supere el estado de cosas, sin la pretensión de imponer otra “verdad” sino de abrir el mundo a la pluralidad. El TR propone una escena en donde se cuestionan muchas de las normas del teatro burgués, para presentar otra teatralidad en la que a partir de unas instrucciones se pretende generar un acontecimiento, los espectadores dejan de observar para participar en un dispositivo colaborativo a través del cual se construye una comunidad artística en la que se cuestiona algún tipo de relación situada históricamente y que tiene una valor social o económico en una realidad concreta.

El cambio radical de los objetivos estéticos puestos en juego por el TR está en que toma como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un mensaje simbólico autónomo y privado. Por lo que la escena relacional es una máquina de guerra contra el sistema de control [Deleuze, 1980] ya que se construye a partir de un encuentro situado históricamente, en la particularidad de una realidad empírica y en un diálogo que es relacional. No hay más “realidad” que la que se crea en el diálogo entre las personas, en el encuentro. Si el mundo es el mundo de las conciencias intersubjetivas, su elaboración forzosamente ha de ser en colaboración. Recordemos que la intersubjetividad, en la que las conciencias se enfrentan, se dialectizan, se promueven, es la tesis del proceso histórico de humanización [Freire 1970]. Desde el TR no hay unos que quieren imponer algo a otros, sino hay unos que quieren dialogar, encontrarse, crear con otros, se plantea que la realidad está en el presente, en las transformaciones de nuestro entorno más cercano. Se trata de aprender a habitar el mundo, en lugar de construirlo según una idea preconcebida. El TR tiene como objetivo constituir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real existente. De la acción por transformar la sociedad hemos pasado a la acción por transformar nuestra realidad más concreta. Al deseo de inscripción solitaria en el tiempo, propia del individualismo, se plantea una estética compartida. No se construye una representación para ser observada por un público sino que se construye un evento con dicho público. Se abandona el territorio del idealismo para acercarse a las cosas concretas, en espacios afines al encuentro, al intercambio, al diálogo.

Podemos establecer siguiendo a Antonio Negri [1992] dos aspectos fundamentales para comprender la dimensión política del TR. La primera, es que no es una emanación del poder constituido, sino un dispositivo radical de algo que no existe todavía, siendo así un poder constituyente [Vicente, 2013]. Ante los límites impuestos, ante las medidas convencionales, ante la uniformidad y homogeneidad, se plantea otra manera de formular el teatro distinta a la hegemónica. La segunda, es que este poder constituyente se fundamenta en la resistencia, en la pulsión ética, en el sentido de la insuficiencia de lo existente y en la reacción ante la intolerable individualidad. El TR es una forma teatral política no por los temas o las tesis que plantea, sino por su propia constitución social, una fuerza que pretende quebrantar todo equilibrio preexistente y toda posible continuidad de cualquier hegemonía.

El problema no se encuentra en la validez moral o política del mensaje transmitido por el dispositivo representativo. Se encuentra más bien en ese dispositivo mismo. Su fisura deja ver que la eficacia del arte no consiste en transmitir mensajes, ofrecer modelos o contra-modelos de comportamiento o enseñar a descifrar las representaciones. Consiste antes que nada en disposiciones de los cuerpos, en recortes de espacios y de tiempos singulares que definen maneras de estar juntos o separados, frente o en medio de, dentro o fuera, próximos o distantes [Ranciere, 2008: 59].

#### 4. Teatro documento postmoderno

Una forma de teatro político es el teatro documento, aunque el cine nace en 1895 como un documento, recordemos, entre otros, *Llegada del tren a la estación de La Ciotat* de ese mismo año, dirigido por Louis Lumière y Auguste Lumière, hay que esperar a Erwin Piscator para que aparezca el teatro documento. Esta forma teatral escenifica un hecho histórico en su estructura de poder, utilizando para ello documentos sacados del contexto histórico del que trata la realización escénica, es decir, un material que hace una referencia explícita a lo “real”, constituye un rastro, un testimonio de los hechos, remite directamente a una “realidad” y al mismo tiempo tiene un valor social, político o económico, que explica una realidad concreta.

Como formulación literaria, en ello consiste una de sus restricciones, se limitan a la presentación de unos hechos muy concretos que responden a una temática muy determinada. Porque no cabe duda de que la técnica documental sería del todo inoperante si se dedicase a presentar realidades que no van más allá de implicaciones meramente personales, dado que, si la corriente existe como forma de teatro con características específicas, se debe a que es el resultado y la respuesta a una función determinada que ha de cumplir, y si ésta es eminentemente social y política, los temas han de superar la esfera de los problemas personales, psicológicos, etc., elementos determinantes en otro tipo de literatura y en un tipo de drama no documental [Acosta, 1982: 167].

Según Peter Weiss [1965] el teatro documento renuncia a la ficción para escenificar un material auténtico que se concentrará sobre un tema determinado, generalmente social o político. El dramaturgo ordena todo el material disponible con el fin de construir un discurso. Rechaza la posibilidad de cambiar las circunstancias sociales, los personajes, los acontecimientos, es fiel a los hechos, y los escenifica en frases y diálogos documentados y verificables históricamente. Además, como explica Cesar de Vicente [1995] el teatro documento no toma exclusivamente el conjunto de los hechos ocurridos o que están sucediendo y los escenifica, no es un teatro historicista, sino que también escenifica lo que no es visible, es decir, no reproduce exclusivamente los hechos ni las condiciones en las que se sitúa la obra, sino la estructura social que permanecía encubierta, por lo que produce algo que no existía antes, produce un documento. En esta teatralidad lo que interesa no son los individuos que con sus iniciativas propician cambios históricos, sino la existencia de contextos cuyas contradicciones inherentes fuerzan continuos cambios. Moviendo el foco de atención

del sujeto al contexto social. Las subjetividades colectivas se perciben como posiciones localizadas en regiones concretas de lo social, ninguna de las cuales controla completamente el cambio social. De la noción romántica del sujeto que es un desarrollo de la manera en que la ilustración entendió la noción de subjetividad y que fundamenta el teatro burgués, se ha pasado a comprender la subjetividad en relación a un contexto social determinado.

Aunque los medios de comunicación han alcanzado un grado supremo de difusión y nos hacen llegar noticias de todas partes del mundo, quedan ocultos para nosotros, es sus motivaciones y relaciones, los acontecimientos más importantes que caracterizan nuestro presente y nuestro futuro. Se nos hacen inaccesibles los materiales de los responsables, que podrían ponernos al corriente sobre unas actividades de las que sólo vemos los resultados. El Teatro-Documento que, por ejemplo, quiera ocuparse del asesinato de Lumumba, de Kennedy, de Che Guevara, de la masacre de Indonesia, de las discusiones internas durante las negociaciones de Ginebra sobre Indochina, del último conflicto en Oriente Medio y de los preparativos del gobierno de los Estados Unidos para la guerra de Vietnam, se ve enfrentado desde el primer momento a una oscuridad artificiosa bajo la cual ocultan sus manipulaciones quienes detentan el poder [Weiss, 1965: 154].

En esta forma teatral hay cinco aspectos fundamentales, el primero es el trabajo de campo para encontrar la realidad concreta que se quiere visibilizar. En segundo lugar, está el trabajo de documentación sobre esa realidad histórica que se puede realizar de varias maneras: realizando entrevistas, visitando los lugares concretos, buscando material en bibliotecas, museos, Internet, etc. En tercer lugar, está la ordenación del material que debe respetar lo máximo posible los acontecimientos históricos teniendo en cuenta que debe construir un espectáculo teatral, es decir, escenificar los hechos históricos que recogen los acontecimientos que son verificables desde un punto de vista histórico. Por lo que la realización escénica debe estar lo más cerca posible de los materiales históricos encontrados: personajes, temas, situaciones, etc. En cuarto lugar, está la inclusión en la escenificación de materiales de la realidad histórica que se está trabajando. Finalmente, en quinto lugar, está la presentación de la escenificación delante de los espectadores y con ello la producción del documento.

Una de las primeras obras importantes del teatro documento es *El vicario* de Rolf Hochhuth, estrenada en 1963, con la dirección de Erwin Piscator. La obra trata de la pasividad del Papa Pío XII ante los crímenes nazis, en Europa y en concreto en Roma. Es una obra que denuncia la actitud de la Iglesia Católica ante el Nazismo a través de la crítica al Papa. Sin embargo fue *La Indagación* de Peter Weiss y puesta en escena de

nuevo por Piscator, quien tuvo mucho más repercusión aunque fue posterior, ya que data de 1965. El acontecimiento en el que se basa *La Indagación* es el proceso judicial de Frankfurt/Main celebrado entre 1963 y 1965 contra los culpables del genocidio de Auschwitz. Mediante una estructura fragmentaria ofrece un documento sobre el juicio y sobre los sucesos evocados a través del juicio, a partir de los cuales nos ofrece un testimonio sobre las condiciones sociales que hicieron posible el exterminio nazi. Como el mismo Weiss plantea el principal objetivo de *La Indagación* es visibilizar unos acontecimientos que no eran conocidos o que no podían ser aceptados por todos los espectadores.

El enorme interés que mostró el público berlinés por esta obra fue alentador. Por otra parte, hubo cantidad de espectadores que abandonaban el teatro antes de terminar la función. La cantidad fluctuaba entre veinte y ochenta espectadores por noche (El teatro de la libre Volksbühne tiene una capacidad de 1047 asientos). Le pedimos a los espectadores que explicaran en un cuestionario los motivos que tenían para irse antes de tiempo. La mitad de los interrogados manifestaron que no podían soportar lo que se estaba diciendo y que por lo tanto se marchaban. Notamos que eran sobre todo mujeres de avanzada edad las que no soportaban las tres horas de representación. Más del veinticinco por ciento objetaba que se hubiera dramatizado el juicio de Auschwitz [Piscator, 1963: 390].

Junto con estos dos autores de teatro documental habría que añadir a Heinar Kipphardt con obras como *El caso Oppenheimer* (1964) para completar el trío que mejor representa el teatro documento de los años 60. En *El caso Oppenheimer*, Kipphardt representa el interrogatorio llevado a cabo por la Comisión de Energía Atómica a Oppenheimer, a partir del cual salió a la luz pública una serie de hechos protagonizados por el científico. Además de estos autores irán apareciendo otros como es el caso de: Hans Magnus Enzensberger, Tankred Dorst, Günter Grass y Dierich Forte.

Recordemos que cualquier forma artística, como el teatro documento, está sometida, sea del tipo que sea, a su contexto histórico. La época moderna se fundamentó por lo general en el positivismo, en el tecnocéntrismo, en el racionalismo, en la creencia en el progreso lineal, las verdades absolutas, la planificación racional de regímenes sociales ideales, la uniformización del conocimiento y la producción, etc. Muy al contrario, a finales del siglo XX, en la época posmoderna, posdramática (Hans-Thies Lehmann), neobarroca (Omar Calabrese), en la sociedad de figurantes (Nicolas Bourriaud), en la hipermodernidad (Gilles Lipovetsky), en la sociedad disciplinaria (Michel Foucault) en la sociedad del control (Gilles Deleuze), en la sociedad de

consumo (Jean Baudrillard), en la sociedad del espectáculo (Guy Debord), en la sociedad transparente (Gianni Vattimo) en la modernidad líquida (Zygmunt Bauman), en la sociedad del riesgo (Ulrich Beck), en la gelificación del mundo globalizado (López Petit), etc., o como se la quiera denominar, se privilegia la heterogeneidad y lo local como fuerzas liberadoras en la redefinición del discurso cultural. Así, en el teatro documento posmoderno aparece la realidad fragmentada y el descreimiento profundo respecto de todos los discursos universales o totalizantes. La quiebra del gran relato de la modernidad heredero de la filosofía ilustrada permite atender finalmente a acontecimientos centrados en lo local.

Lo que tenían en común las diversas propuestas de la modernidad es la noción de finalidad universal. Por muy diferentes que sean los productos modernos son todos premisas de una visión finalista de la historia universal y por lo tanto, herederos del cristianismo y su narración de la historia dirigida hacia la redención final de la humanidad de su pecado original adámico. Todas las principales historias de la emancipación de la modernidad se pueden comprender como variaciones secularizadas del paradigma cristiano. En la sociedad contemporánea las meta-narrativas modernas han perdido su credibilidad. El universo ha sido desplazado y las grandes historias de la modernidad se están desintegrando ante nuestros ojos, dando lugar a una multitud de “pequeñas historias” heterogéneas y locales, a menudo de naturaleza paradójica.

Jean-François Lyotard ha explicado que adoptar una concepción posmoderna de la cultura supone necesariamente un alejamiento de los “grandes relatos” de la modernidad (...) Una de las razones del desarrollo de una conciencia posmoderna es la erosión evidente de los ideales modernos de la Ilustración. La idea de que una teoría puede ser internamente coherente, de que la historia tiene una explicación correcta, y que una única interpretación universal debe brotar de un conocimiento perfeccionado, forma parte de esos ideales [Efland, Freedman y Stuhr, 1996:49].

El ideal moderno de humanidad emancipada tiene que enfrentarse con los otros modelos que la historiografía y la antropología social han dejado al descubierto. La creencia en una historia unitaria, dirigida hacia un fin, ha sido sustituida por la experiencia de la multiplicación indefinida de los sistemas de valores y de los criterios de legitimación. Se trata de constatar que el hilo conductor de la filosofía, la ética y la política en la edad moderna se ha perdido, dejando sin efecto la coherencia unificante que había tenido. El posmodernismo señala la muerte de los “meta-relatos” cuya función oculta era legitimar un presente de sometimiento vendiendo la ilusión de un

futuro mejor, la ilusión de una historia humana decente. A partir de los 80 comienza el proceso de transformar la razón manipuladora y su fetiche de la totalidad, por la aceptación del pluralismo y el espectro heterogéneo de estilos de vida que ha renunciado a la instigación nostálgica de totalizarse. En este sentido el teatro documento posmoderno se centra en las relaciones concretas de un determinado hecho local incluido el propio de la escenificación.

Una de las críticas de la posmodernidad es, como hemos visto, el concepto de representación del teatro burgués, un dispositivo teatral que está al servicio del control que ejerce el sistema imponiendo como discurso un mundo individualista, causal, lineal, con un sentido unitario, ajeno a los conflictos sociales, etc. El teatro documento posmoderno al pretender mostrar verdaderamente una idea en su estructura de poder, no puede seguir en el plano de la representación convencional, no puede seguir colocándose en la posición del que tiene un gran mensaje revelador que transmitir a un público, no puede permanecer en las esferas monumentales en que se ha convertido la cultura hegemónica. Lo “real” es relacional y por lo tanto el teatro documento en la actualidad debe comenzar por alterar los esquemas de relación, no puede si quiere realizar una crítica creíble presentarse con los esquemas de relación que impone el espacio monumental de los teatros convencionales, debe modificar los comportamientos, la manera en que los cuerpos se sitúan en el espacio. Una de las claves que hace del TR una de las mejores formas de teatro documento postmoderno es la idea de que el significado no se puede desligar de su materialidad, todo concepto se genera en el cuerpo, todo ser se relaciona con el mundo a través de comportamientos que le implican corporalmente, es una intervención corporeizada [Fischer-Lichte, 2004]. El teatro burgués supone un determinado comportamiento de los cuerpos en el espacio, los espectadores deben permanecer callados, a oscuras, enfrentados a la escena, etc. El TR cuestiona esta comportamiento de los cuerpos para proponer otra manera de estar, de relacionarse, en la que no se busca una relación con los espectadores basada exclusivamente en la producción de significados, sino en una relación que implica un proceso físico que compromete corporalmente a los espectadores, pasando de las representaciones escénicas burguesas a las realizaciones escénicas participativas.

No se trata de ilustrar significados, de representar una nueva interpretación del mundo delante de espectadores sino de producir experiencias con los espectadores. En lugar de buscar sentidos, de apropiarse de significados, se pretende construir la experiencia de encontrarse en el mundo, construyendo zonas autónomas temporales

[Hakim Bey, 1991]. No se trata de interpretar el mundo sino de transformarlo. Por lo tanto el TR como forma de teatro documento posmoderno no utiliza los medios de expresión implantados por el sistema de control, sino que construye dispositivos que cuestionan el propio sistema de expresión en donde se encuentra el teatro hegemónico. En lugar de escenificar el documento para ofrecérselo al público se construye con el público el documento. Se trata de que el espectador experimente una de las posiciones de la realidad concreta que se pretende escenificar. Por esto, en lugar de escenificar los materiales sacados de un contexto histórico concreto delante del público por actores con una técnica interpretativa, el TR construye un dispositivo para que los espectadores puedan experimentar esa realidad. En lugar de construir un objeto escénico para lograr que los espectadores comprendan un hecho concreto, se trata de una actividad de producción en la que los espectadores experimentando aquello que se quiere denunciar o visibilizar, producen el documento, lo que ya anticipaba de alguna manera Weiss [1965: 97-110]:

El Teatro-Documento puede también incorporar al público a las deliberaciones de un modo que no es posible en la verdadera sala del proceso. Puede equiparar al público con los acusados o los acusadores, puede hacer de los espectadores miembros de una comisión instructora.

El TR desarrolla esta afirmación de Weiss y la lleva hasta sus últimas consecuencias al construir dispositivos en los que el público con sus decisiones participa de la construcción de la realización escénica. Este es el caso de *Pendiente de voto* (2012) de Roger Bernat, en el que los espectadores como si estuvieran formando parte de un parlamento europeo, deben votar cada una de las decisiones que se plantean. Al principio cada espectador tiene un voto que acciona a través de un mando a distancia, posteriormente cada voto será realizado por parejas, después cada fila, cada grupo y finalmente un espectador decide en representación de todo el grupo.

## 5. De la creación individual a la creación colaborativa.

El individuo creador deja paso al grupo creador, del mismo modo las estructuras narrativas centradas en un individuo y sus aspectos morales, dejan también lugar a una red de conflictos sociales. Una de las cuestiones fundamentales al trasladar la perspectiva relacional al contexto escénico, es que el individuo, eje fundamental del drama burgués, deja de ser el centro de atención. El individuo aislado no provoca una situación sino que frente a una situación determinada el individuo adopta determinadas posiciones. De la misma manera, el espectador en el TR, deja de ser un individuo que asiste a una representación escénica realizada por individuos especialistas en lo teatral y que desde una técnica expresan una gran verdad, para transformarse en un participante de una situación escénica.

El TR se opone a la creación individual para defender un ejercicio comunitario en la construcción del acontecimiento artístico, el reemplazo de la “obra de arte” por prácticas, tácticas y dispositivos que giren en torno a la colaboración. El objetivo es la construcción de espacios y relaciones que reconfiguren material y simbólicamente el territorio común. Por lo tanto, la obra artística no se organiza alrededor de un objeto, ni de un sujeto, sino de un encuentro. El “arte” es un estado de encuentro y la práctica artística radica en la invención de relaciones entre sujetos. Se trata de hacer realidad los derechos civiles, la división equitativa del poder y la eliminación de la discriminación.

El principio ético que defiende la libertad del individuo para realizar sus capacidades humanas es constitutivo de todo proyecto democrático y emancipatorio. Sin embargo, no es posible tener derechos individuales definidos de manera aislada, sino solamente en contextos de relaciones sociales que definen posiciones determinadas de sujetos, ya sea en el ámbito de las relaciones de producción, de ciudadanía, de vecindad, de amistad, etc.

La libertad en el mundo neoliberal, la de un individuo independiente y autónomo, es de clase ya que está reservada a unos pocos, cada vez menos y en determinados países, y por lo tanto excluye a una gran parte de la humanidad, además se reduce a la construcción de un mundo de seres individuales atomizados y en competición. Un mundo en el que las relaciones entre los seres humanos se reducen al interés particular de cada uno. El gran valor de la modernidad, la libertad individual, ha provocado la disolución de lo social en la competición individual. Vivimos en una

oligarquía de los poderes económicos y estatales que se mantienen en el poder porque han logrado transformar las energías de la escena pública, en este deseo individualista de la búsqueda de la prosperidad material y de las felicidades privadas, generalizándose así, el individuo consumidor narcisista capaz de casi cualquier cosa por satisfacer sus demandas, reinando los deseos ilimitados de los individuos en la sociedad de masas moderna. Por lo tanto, la individualidad de la modernidad no ha sido un proceso para el desarrollo de los ciudadanos, sino más bien para el sometimiento de cada uno a un sistema, que como hemos visto, tiene un sofisticado aparato de vigilancia y castigo. El extraño y paradójico mundo en el que vivimos, está fundamentado en una idea bastante limitada de libertad, y tiene mucho que ver con una visión de los seres humanos comprendidos desde la teoría de los juegos, es decir, un mundo constituido por criaturas egoístas, aisladas y desconfiadas, que se vigilan entre sí y conspiran unos contra otros sin cesar, movidos exclusivamente por su interés personal. La teoría de los juegos gozó de un extraordinario éxito durante los años 70 y 80, y en aquellos tiempos de la Guerra Fría muchos pensaron que esta manera de comprender al ser humano traería más libertad individual, pero en realidad era y es un nuevo sistema de control social. La figura central de la teoría de los juegos es el dilema del prisionero, un famoso juego que se inventó en la Rand Corporation, para demostrar que en la interacción el egoísmo siempre produce el resultado más seguro. Hay muchas versiones sobre el juego, pero en todas hay dos jugadores que tienen que decidir si confían uno en el otro o se traicionan, al intercambiar algo. El dilema consiste en que uno no sabe si el otro confiará o no, y por lo tanto, si confía puede ser traicionado y perderlo todo, así la reacción racional es traicionar al otro para salir ganando, porque en el caso de que también el otro decida traicionar al menos uno se queda con su parte, y en el caso de que el otro decida confiar, gana ambas partes. Así, se concebía un mundo constituido por seres humanos que siempre traicionarían al otro. Se han realizado muchas críticas a la teoría de los juegos, que podemos resumir en que es una manera de comprender al ser humano muy limitada, reducida a criaturas desconfiadas y egoístas, e incapaces de cooperar.

El TR plantea que el concepto de individualidad moderna, ha confundido el desarrollo del individuo con el individualismo. Además, la individualidad moderna no solo conlleva la atomización del ser humano, con la consiguiente fragilidad propia del aislamiento ante un sistema hostil, sino que además la individualidad significa inevitablemente el desarraigo.

Mientras que en un período previo de desarrollo, el hombre debía pagar sus pocas relaciones de dependencia con la estrechez de los vínculos personales, y a menudo con el hecho de que un individuo fuese irremplazable, ahora la multiplicidad de las relaciones de dependencia está compensada por la indiferencia que podemos manifestar hacia las personas con las que nos relacionamos, y por la libertad con que podemos sustituirlas. La libertad, en esto reside su lógica, es concebida como desprendimiento respecto de los vínculos personales [Bauman, 2001: 157].

En el contexto artístico, el proceso de individualización del artista en la época moderna comenzó con la aparición del artista renacentista de la comunidad medieval de artesanos. Lo que para muchos representa un ascenso de gran envergadura ya que colocaba a los artistas en una situación social de mayor autonomía que la del artesano, debido a que el artista aspiraba a la originalidad de su trabajo, es también un ascenso a la fragilidad y al “sometimiento”. La guerra declarada a la comunidad de artesanos se lanzó en nombre de la liberación del individuo, pero la finalidad genuina, aunque no manifiesta, de esa guerra era en extremo opuesta a su objetivo declarado: dismantlar los poderes comunitarios creadores de pautas y roles, de tal modo que las unidades humanas despojadas pudieran condensarse en la masa trabajadora y perdieran la seguridad que les aportaba las comunidades de artesanos.

La originalidad de los artistas del Renacimiento y el mercado para su arte cambió a medida que la sociedad cortesana se desarrolló a expensas de las comunas medievales. Los clientes tenían una relación cada vez más personal con los maestros de los estudios (...) Si bien el artista era original en sus obras, carecía, como miembro de una comunidad, del escudo colectivo que lo defendiera de esos veredictos. La única defensa del artista contra la intrusión era alegar “No me entendéis”, que por cierto no constituía una fórmula de venta demasiado atractiva (...) La originalidad podía malograr la autonomía. La Autobiografía de Cellini es un ejemplo típico de cómo la originalidad podía crear nuevos tipos de dependencia social y, en verdad, de humillación. Cellini abandonó el dominio del gremio del aquilatamiento y la producción de metales para ingresar en la vida de la corte con todas sus intrigas y sus mecenazgos. Sin garantías del valor de su trabajo, Cellini tuvo que seducir, acosar e implorar ante reyes y príncipes de la Iglesia. Fueron pruebas de fuerzas desiguales. Por muy polémico y ególatra que Cellini pudiera haber sido con respecto a sus mecenas, en última instancia su arte dependía de ellos. Hubo en la vida de Cellini un momento revelador en que esa desigual prueba de fuerza se le hizo evidente. Envío a Felipe II de España la escultura en mármol de un Cristo desnudo, al que el rey, con bastante maldad, le agregó un hoja de parra de oro. Cellini se quejó de que se había mancillado el carácter distintivo de Cristo, a lo que Felipe II le contestó: Es mío [Sennett, 2008: 87-96].

Al desprender al artesano de su gremio para abandonarle como artista original luchando en solitario con la corte, no aumenta su capacidad de originalidad, más bien aparece una fragilidad que va en contra precisamente del compromiso con el desarrollo

como artista. Es cierto, además, que los artesanos medievales no se resistían a la innovación, porque su trabajo artesanal cambiaba lentamente como resultado del esfuerzo colectivo.

Este desarrollo de la individualidad en oposición a la comunidad ha culminado en la individualidad moderna, desprendida de cualquier lazo comunitario y por lo tanto aislada en la lucha y más vulnerable a la manipulación del sistema. Muchos siguen afirmando que mientras más se desarrolla un creador como individuo independiente del resto, es más libre, y por lo tanto tendrá más capacidad creativa. Sin embargo, esta afirmación esconde una trampa, ya que una cosa es desarrollarse como individuo y otra muy distinta es vivir en un mundo individualista. Detrás de la prometida libertad que nos iba a ofrecer la individualidad moderna, se esconde en realidad la idea de un mundo atomizado en donde el individuo aislado de las conexiones comunales se presenta solo ante el sistema y paradójicamente con menos capacidad de desarrollarse. La cultura de la individualidad es el residuo que deja la experiencia de la disolución de la comunidad. Un mundo de individualidades es un mundo en guerra, competitivo, sin espacio común, y en donde se reduce o se elimina la posibilidad de “ser”, es decir, comunicarse con el otro en un espacio en libertad. Todo encuentro con el otro se reduce a perseguir los objetivos de mi individualidad, y el espacio de encuentro desaparece, no hay espacio común. Muy al contrario, el TR pretende crear un contexto en el que la realización escénica pierde su valor espectacular y se convierte en instrumento de relación, en un documento de relación, incorporando al público en el proceso de creación, transformando al público espectador de la “idea” a un público creador e integrador en el proceso de construcción.

Como plantea, entre otros, Nancy [1996] lo primero no es el individuo como último átomo social, sino que lo primero es el conjunto de los lazos sociales, culturales y económicos en los que nacemos y nos socializamos. Sólo a través de ellos y gracias a ellos, llegamos a singularizarnos. Concebida así, la libertad no puede entenderse como la capacidad que cada ser humano tiene para “hacerse así mismo”, sino como la capacidad común que los seres humanos tienen para inventar un mundo en el que quepan muchos mundos. La libertad debería desligarse de la competición entre los seres humanos, para pasar a designar la capacidad que tenemos de construir colaborativamente, un mundo común compartido, no sometido a los dictámenes de algunos sino abierto al ser singular plural. Si cada uno está atomizado en su lucha con los demás, sólo puede seguir las órdenes impuestas por un mundo en donde no cabe más

que uno, fundado por el individuo egoísta, atomizado, consumista, competitivo, y en guerra continua con el otro, siendo así incapaz de llegar a ser. El ser humano necesita de la cooperación con el otro, de la capacidad de trascender el individualismo, para encontrarse con el otro, y así poder finalmente singularizarse. Esto es lo que pretende visibilizar la realización escénica relacional *La merienda engorda* (2012) del colectivo Teatro relacional, en el que los espectadores deben decidir si la merienda que está colocada en dos mesas se reparte de forma comunitaria o competitiva, a través de unas instrucciones que generan ambos contextos.

Una de las críticas más comunes al TR es la que realiza la crítica de arte, Claire Bishop [2004], al trasladar la teoría política de Laclau y Mouffe [1985] a la teoría artística: las relaciones que se construyen se basan en la cordialidad, un grupo de individuos con afinidades múltiples se reúnen para construir colectivamente un evento relacional, así se representa una forma suavizada de crítica social. Es un tipo de arte que construye relaciones basadas en la afinidad de intereses, hechas por individuos que se mueven en los mismos círculos sociales, faltando el otro lado imprescindible: el disenso. No es suficiente con plantear la activación del público en un evento participativo, ni tampoco afirmar que cuanto más abierto sea el final de una obra, la obra será más democrática, ya que lo que se puede estar construyendo es una comunidad cálida [Bauman, 2001] una ciudad jardín, un espectador pitufo o un *reality* para intelectuales, en definitiva un espectador sonámbulo. No existe, por lo tanto, el antagonismo o el agonismo, del que hablan Laclau y Mouffe, que son imprescindibles para que una relación sea verdaderamente democrática. Sin antagonismo sólo existe el consenso impuesto propio del orden autoritario, una supresión total del debate y la discusión, quedando sólo un “arte Nokia”, que produce relaciones interpersonales por el sólo hecho de hacerlo, sin llegar nunca a apelar a los aspectos políticos de esas relaciones. De la misma manera Hal Foster [2003], critica el teatro participativo al afirmar que la construcción de un contexto no jerárquico no presagia necesariamente un mundo igualitario. Al no construir un discurso sino proponer un conjunto de unidades a ser reactivadas por el espectador, más que construir una acción política lo que se construye, afirma el crítico americano, es una obra ilegible. En muchos casos “la muerte del autor” no ha derivado en el “nacimiento del lector”, como quería Roland Barthes, sino en el desconcierto del espectador. Por su parte, el también crítico de arte, Stephen Wright [2004], va un poco más allá y sostiene que el teatro participativo ridiculiza el término colaboración, ya que se utiliza a los espectadores involucrándolos en unas

acciones frívolas, para apropiarse de lo que éstos hayan realizado a veces incluso de manera involuntaria, creando una relación en la que los artistas poseen el capital simbólico y los espectadores trabajan y son usados para la construcción del objeto artístico, reproduciendo de esta manera el sistema de dominación.

Muy al contrario el TR parte de la pérdida del sentido mismo de la co-presencia de las personas y de las cosas que es lo que conforma el mundo. Rechaza la idea de un sujeto que, en virtud de su libre albedrío, decide de manera soberana lo que hace y lo que deja de hacer y que quiere ser independientemente de los demás y al margen de “directrices externas”. Así mismo, se opone diametralmente a la idea de un ser humano totalmente determinado por lo externo, y al que precisamente por esa determinación no se le puede atribuir responsabilidad por sus acciones. Lo que plantea el TR como diría Nancy [1996]: es un ser-con. Frente a un sistema de pensamiento que busca la utilidad, aumentar la cantidad y disminuir el coste unitario de los productos racionalizando el trabajo humano, el TR por el contrario, propone un espacio y un tiempo en donde minimizar la importancia del “producto”, del “resultado”, de la “obra bien hecha” para exaltar la producción de un documento en colaboración. En lugar de comprender la realización escénica como un manifiesto hacia el futuro, donde tendrá lugar un mundo mejor, o como una evocación de pasados ideales, se comprende como una micro-utopía del presente, experimentando en el tiempo real de los experimentos concretos, en la construcción de un intersticio social, en donde se pueden plantear nuevas formas de encuentro más allá de las relaciones mercantiles. Por lo tanto, no es un encuentro “Nokia” en el que se reúnen un grupo de gente con afinidades similares para divertirse contándose las últimas novedades, sino que es un encuentro que decididamente construye un disenso, es decir, transforma los modos de presentación sensible y las formas de enunciación. El TR cambia las coordenadas de lo representable; cambia nuestra percepción de los acontecimientos sensibles, nuestra manera de relacionarlos con los sujetos. Todo encuentro tiene algo de provocación ya que viene a provocar lo que ha sedimentado el orden establecido, lo que el sistema no se cuestiona por conveniencia de las clases más poderosas, por pereza o por ignorancia. El TR pretende trastocar, recalificar y confrontar los marcos establecidos. Estos permanentes choques de marcos y rupturas de las cosmovisiones crean situaciones en las que los espectadores no pueden decidir de modo adecuado según unas reglas establecidas dentro de un marco dado. El público está en una situación permanente de incertidumbre, los límites de los

marcos convencionales se difuminan, se mezclan, incluso desaparecen y el público debe responder en vivo y sin un marco claro que le ayude, a la nueva situación dada.

Pero si es cierto que uno de los peligros que amenazan a la democracia es la tentativa totalitaria de querer sobrepasar el carácter constitutivo del antagonismo y negar la pluralidad para restaurar la unidad, ella corre también otro peligro que es el exactamente opuesto. Este consiste en la ausencia de toda referencia a esa unidad que, si bien es imposible, es, sin embargo, un horizonte necesario para impedir que, en ausencia de toda articulación entre las relaciones sociales, se asista a una implosión de lo social, a una ausencia de todo punto de referencia común. Esta disolución del tejido social causada por la destrucción del cuadro simbólico es otra forma de desaparición de la política. A diferencia del peligro totalitario, que impone articulaciones inmutables de manera autoritaria, se trata en este caso de la ausencia de articulaciones que permiten establecer significaciones comunes a los diferentes sujetos sociales. Entre la lógica de la completa identidad y la de la pura diferencia, la experiencia de la democracia debe consistir en el reconocimiento de la multiplicidad de las lógicas sociales tanto como en la necesidad de su articulación. Pero esta última debe ser constantemente recreada y renegociada, y no hay punto final en el que el equilibrio sea definitivamente alcanzado [Laclau y Mouffe, 1985: 310-311].

## 6. Tiempo

Cada cultura es ante todo una determinada experiencia del tiempo y no es posible una nueva cultura sin una modificación de esa experiencia. En la modernidad aparece una nueva forma de percibir el tiempo: una temporalidad dirigida hacia un futuro humano en donde se encontrará la felicidad venidera. Como defendieron los ilustrados, la razón tendría que poder reinar en el mundo y crear las condiciones de paz, igualdad y justicia. Esta forma de comprender el tiempo, basada en el dominio racional del mundo, hunde sus raíces en la tradición judeo-cristiana, y despojada de su adorno religioso, se expresa en términos de progreso, de línea hacia un futuro mejor, en el que el tiempo presente y pasado, son tiempos de preparación. Estamos ante una laicización del tiempo. Esta es la idea que impulsa la industrialización del siglo XIX y que trae consigo la gran transformación del mundo occidental. Es una percepción del tiempo diferente a las anteriores, un tiempo lineal dirigido a un futuro humano ideal, un tiempo simple, sucesivo, eliminando así, la experiencia temporal. La pluralidad connatural del tiempo humano comenzó a ser abolida por la linealidad de la producción en serie de la mercancía, con la esperanza de que se estaba caminando hacia un futuro mejor, apareciendo el transcurso temporal sin profundidad y sin anclajes. El presente se concibe como una transición hacia lo nuevo y vive en la conciencia de la aceleración de los acontecimientos históricos y en la esperanza de que el futuro será distinto. Recordemos la célebre metáfora de Chaplin en *Tiempos modernos*, cuando traslada el ritmo de la máquina a la cotidianeidad. Esta representación del tiempo homogéneo, rectilíneo y vacío que surge de la experiencia del tiempo industrial, es un tiempo muerto y sustraído a la experiencia.

La noción que preside la concepción decimonónica de la historia es la de progreso y por lo tanto el sentido de cada instante pertenece al proceso en su conjunto. Sin embargo, en realidad, el conjunto no es más que una sucesión de instantes siempre abiertos a lo contingente, y la pretensión de salvar la apariencia de sentido intentando demostrar la idea de progreso continuo tiene como objetivo anular en el hombre su propia dimensión temporal. Esta manera de concebir el tiempo tuvo una gran empuje a finales del siglo XIX y principios del XX, cuando el tiempo sufrió una cosificación y mecanización debido, entre otras cosas, a la implantación del “taylorismo”, que transformó radicalmente la sociedad al desarrollar un método de organización industrial,

que consistió en dividir las tareas de producción para aumentar las ganancias y disminuir los costos, reduciendo el trabajo especializado y los manuales, mecanizando el cuerpo humano, y finalmente construyendo la cadena de montaje. También influyó en esta cosificación del tiempo la estandarización mundial de la hora. En Inglaterra, la hora del ferrocarril se convirtió en la hora estándar en 1880, en 1884, una conferencia internacional sobre la estandarización de la hora celebrada en Washington D.C. dividió el mundo en veinticuatro franjas horarias, fijó en Greenwich el meridiano cero y estableció la duración exacta del día. En 1913, la primera señal horaria que se emitió en el mundo se envió desde la torre Eiffel.

En este proceso de racionalización del tiempo también fue importante la amplia difusión del reloj de bolsillo. El reloj fue desarrollado en la Edad Media europea con el objeto de sincronizar los tiempos de oración en los monasterios. A partir del siglo XIV se comienza a desarrollar los relojes mecánicos, que se van expandiendo primero en los castillos, las iglesias y después en los edificios públicos, y finalmente, a principios del siglo XX, se hacen populares los relojes de bolsillo y los relojes en la muñeca de los individuos. Así podemos situar la campana monástica como una antecedente del reloj mecánico, una herramienta que comporta la desnaturalización de la experiencia temporal.

La introducción del reloj mecánico supone una importante “desnaturalización” de la experiencia del tiempo, ya que el tiempo no va a estar ya referido a la actividad realizada, como ocurría tradicionalmente: por ejemplo “lo que cuesta cocer un puchero de arroz” representaba media hora en las sociedades “primitivas”. Esa actividad-unidad de medida se convierte, con el surgimiento de la hora, en una unidad de medida exclusiva, diferenciada de una actividad concreta, pudiendo englobar cualquier actividad social, pero (...) convierte el tiempo en una entidad exacta, objetiva, abstracta en una camisa de fuerza que comprime los flujos y reflujos del tiempo vivido. Cinco minutos, todo el mundo lo sabe, pueden ser un momento o una eternidad, vividos como tales, pero para el tiempo del reloj son un espacio de tiempo en donde lo importante es la puntualidad, la calculabilidad, la exactitud [Berriain, 2008: 58].

El reloj es un recurso totalizante, supone una homogeneización y cosificación de la rica variedad de temporalidades. Del mismo modo que el mapa sustituye el espacio vivido que siempre es discontinuo y diverso en un espacio homogéneo y continuo, el reloj sustituye el tiempo práctico, también discontinuo y diverso en un tiempo lineal y homogéneo.

A finales del siglo XX cambia de nuevo la percepción del tiempo, la atención se traslada del futuro al presente. La disolución y la pérdida de cualquier credibilidad de los grandes mitos de la modernidad, por las catástrofes políticas y económicas, como las dos guerras mundiales, los totalitarismos, el holocausto, las desigualdades entre ricos y pobres, la cada vez mayor pobreza y miseria, etc., viene acompañada del universo del hiperconsumo que se presenta como una nueva fantasía para cohesionar el sistema, un mundo de seducción, en el que se promete la felicidad, al lograr un buen coche, una buena casa, una familia, y unas vacaciones al año en centros de veraneo. Tras las concepciones entusiastas del progreso histórico aparece una temporalidad dominada por el aquí y el ahora. En relación al pasado, no se rechaza como lo hacía la modernidad para alcanzar sin ataduras el prometido futuro, en su lugar, se integra en el marco de las lógicas del mercado, el consumo y la individualidad. Por lo tanto, nace una cultura hedonista que incita a la satisfacción inmediata de las necesidades, estimula la urgencia de los placeres, halaga la expansión de uno mismo, pone en un pedestal el paraíso del bienestar, la comodidad y el ocio. Aparece el tiempo de la aceleración, de la concentración, de la urgencia y de la contracción. Consumir con impaciencia, viajar, divertirse, no renunciar a nada, tras las políticas del porvenir radiante ha venido el consumo como promesa de un presente concentrado y eufórico. Esta es la subjetividad temporal que pretende imponer el neoliberalismo al destruir los antiguos sistemas de vida para imponer el tiempo del individuo narcisista.

La conciencia del tiempo moderno comienza a finales del siglo XVIII con la introducción de una narrativa de progreso mundial, consecuencia de una secularización de principios religiosos, y se transforma a finales del siglo XX en una conciencia del tiempo en la que se valora por encima de cualquier cosa el presente, a partir del énfasis en el perfeccionamiento, mejoramiento, del momento, del ahora, del segundo, etc., en cualquier caso, tanto una versión como otra, presentan un tiempo lineal constituido de pasado, presente y futuro. Todas estas maneras de comprender el tiempo parten de la percepción lineal del discurrir temporal, en el que se separa el pasado, del presente y del futuro, para hacerlos suceder en el tiempo, dando mayor importancia a uno de ellos en función de la época, pero en cualquier caso, un tiempo concreto y lineal, con un principio y final precisos y una duración aproximada.

El tiempo del presente eufórico en el momento en que llega la crisis y el presente no se corresponde con las expectativas hedonistas, se vuelve un tiempo de riesgo e incertidumbre. A la búsqueda de los placeres le ha sucedido la inseguridad, la

protección, la defensa de las conquistas conseguidas, la salud pública, la educación pública, etc. Apareciendo el desencanto ante la desmitificación de un presente cada vez más inseguro y precario.

Al mismo tiempo, a lo largo de todo el siglo XX, desde diferentes disciplinas se ha cuestionado esta manera lineal de comprender el tiempo: en primer lugar, ni siquiera la biología, modelo por excelencia de la linealidad, está sujeta a dicha linealidad. Las narrativas culturales evolucionistas tienden a retratar a los humanos como el último desarrollo evolutivo de la vida durante tres billones de años en este planeta, como una historia lineal en donde nosotros somos el “producto final” y el resto de formas de vida como algo “inferior”. Desde esta narrativa los chimpancés, por ejemplo, son productos previos para poder crear al “gran hombre”.

Pero, irónicamente, la realidad de tales “experimentos fallidos” nos ha conducido, más allá de las narrativas unilineales, hacia narrativas multi-lineales o narrativas árbol. Frente a las narrativas unilineales inequívocamente teleológicas tenemos que reafirmar la naturaleza no-teleológica y contingente de la evolución orgánica y coextensivamente de cualquier proceso histórico, introduciendo la narración multilineal de la historia. El hecho de que en el drama de la evolución nuestro “actor estrella” haya estado “fuera del escenario el 99,99 % de la representación, debería ayudarnos a reconocer que la evolución, la social incluida, no tiene esencialmente un propósito, sino que es un proceso azaroso que no conduce necesariamente a la humanidad. En este sentido, muchos de los viejos fósiles que encontramos hoy están enteramente fuera del sendero ancestral que conduce a nosotros. Tal concepción multilineal nos recuerda que criaturas “más simples” no son ancestros humanos sino sólo ramas colaterales en el árbol de la vida [Beriain, 2008: 31].

En segundo lugar, Freud en *Lo inconsciente* [1915], entre otros textos, plantea que lo inconsciente carece de un concepto de tiempo. En realidad es la conciencia quien distingue entre pasado, presente y futuro, pero el inconsciente no establece estas distinciones. Al transitar por un suceso de la vida que provoque una intensa reacción emocional, el recuerdo de esa experiencia y los sentimientos que la acompañan son automáticamente depositados y almacenados en el inconsciente. Estos recuerdos y sentimientos pueden aflorar al vivir otros sucesos, y reviven en nuestro interior, no como viejos sentimientos, sino que se experimentan en el aquí y en el ahora, a menudo con la misma intensidad de la primera vez, o incluso mayor, aunque el suceso haya ocurrido muchos años antes.

En tercer lugar, en el proceso de percepción también podemos observar como se diluye esta concepción lineal y mercantil del tiempo, ya que el observador no percibe el

instante presente como si se tratase de una pizarra vacía en la que se registran los estímulos, sino que entre la realidad del presente y su construcción perceptual, transcurre tiempo. Uno de los fundadores de la *Gestalt*, Kurt Koffka, se preguntó: ¿por qué las cosas parecen lo que son? Una respuesta inmediata sería porque las cosas son lo que son, es decir, las cosas se ven como son porque así son, pero el estímulo distal, es decir, el objeto, difiere considerablemente del estímulo proximal, es decir, lo que el observador ve. Gran parte de la luz que proviene del estímulo distal se pierde antes de llegar a la superficie receptora del ojo, dispersándose en el aire y en otras estructuras del ojo, la imagen proximal resultante es mucho más pequeña que la imagen distal, y la orientación espacial de la imagen en la retina se invierte con respecto al estímulo distal. Además, la información que llega al ojo en forma de energía electromagnética, se transmite al cerebro de forma completamente distinta, a través de cambios electroquímicos en la enorme red de circuitos neuronales que median entre el ojo y el cerebro.

La producción de imágenes no se deriva simplemente de la proyección óptica del objeto representado, sino que es un equivalente, construido con las propiedades de un determinado medio, de aquello que se observa en el objeto. El ojo percibe un equivalente del elemento observado. Al mirar no se trata simplemente de que el mundo de las imágenes quede estampado sobre un órgano fielmente sensitivo. La percepción asimila los estímulos ambientales con la adición al menos parcial de una organización propia, por eso, entre otras cosas, es un proceso en el que interviene el conocimiento adquirido, es decir, el pasado.

Para construir esta organización propia, la percepción utiliza tres herramientas básicas: la primera, es que cualquier objeto lo percibimos dentro de un todo, lo observamos dentro de un contexto, por lo que ningún elemento se percibe aislado o único. Todo elemento se observa en relación, dentro de una totalidad, por lo que la totalidad es diferente a la suma de las partes.

La segunda herramienta fundamental de la percepción es la segmentación del mundo, que sucede cuando por diversas características de algunos elementos, estos se perciben formando un grupo diferenciado del resto. Uno de los requisitos previos de la percepción es la segmentación del estímulo distal porque es condición esencial para comprender lo que estamos viendo. Pertenece a la esencia de la atención el ser selectiva. Podemos centrarnos en algo que está en nuestro campo visual, pero no en todo. Toda atención ha de tener lugar contra un trasfondo de falta de atención. El número de

estímulos que inciden sobre nosotros en un momento dado, si es que pudieran contarse, sería astronómico. Para ver tenemos que aislar y seleccionar. Al observar una forma se establecen segregaciones, las partes mayores son subdivididas en otras más pequeñas sucesivamente, recordemos por ejemplo que un rostro humano es aprehendido como esquema global de componentes esenciales (ojo, nariz, boca, etc.) dentro del cual se pueden encajar más detalles, y si concentramos nuestra atención en el ojo de ese rostro, también percibiremos ese ojo como un esquema global, en donde el iris circular de su pupila central oscura será su centro. Al crear el equivalente del estímulo, el proceso perceptual pretende, siempre que sea posible, que determinados aspectos del campo visual destaquen del resto.

La tercera y última herramienta básica de la percepción, es la nivelación, que al contrario que la segmentación, pretende la unificación, estableciendo relaciones de regularidad, como por ejemplo, a partir de la simetría, la proximidad, la semejanza, la continuación, el destino común, el cierre, la forma coherente, la repetición, etc. Por otro lado, la nivelación también se logra abandonando detalles discordantes, eliminando la oblicuidad, la dirección, la velocidad, etc., o unificando a través de la contigüidad temporal, etc.

Como hemos visto, entre la realidad y su percepción transcurre un complicado proceso de construcción de un equivalente de la realidad, condicionado por el contexto inmediato en donde tiene lugar dicho proceso, y por el aprendizaje realizado en el pasado por el observador. La instantaneidad pura del presente queda aniquilada por el incesante trabajo de la memoria y la constante irrupción del pasado en el presente.

Entre la realidad y la experiencia perceptiva se producen unas diferencias que no se refieren a pequeñas correcciones que el propio sistema perceptivo introduce “arreglando” así las “imperfecciones” del estímulo. Tales diferencias pueden llegar incluso a cambiar completamente la identidad del objeto percibido, por lo que dicho objeto depende de la experiencia acumulada, es decir, se percibe el presente desde el pasado y hacia el futuro. Teniendo en cuenta estas y otras drásticas diferencias entre ambos estímulos, no podemos responder simplemente afirmando que las cosas parece lo que son porque son lo que son, ya que el concepto tiene propiedades muy diferentes de los objetos naturales de los que parte, es decir, el estímulo proximal es muy distinto del estímulo distal, o lo que es lo mismo, la imagen que el observador se hace es muy distinta de la propia realidad. Por ejemplo, los colores que percibimos se corresponde con unos patrones muy particulares, distinguimos colores como el verde, rojo, amarillo

o azul, pero los colores intermedios se perciben como variaciones de estos y no como colores diferentes. Esta manera de percibir los colores es cultural, es decir, la percepción del color, como cualquier otra percepción es una construcción en la que interviene, entre otras cosas, el pasado perceptivo del observador. Cuando un recién nacido mira una montaña con sus árboles, ve formas y colores que no forman algo concreto. Después de unos meses comienza a ver formas más definidas y con los años podrá percibir lo que entendemos por una montaña. Finalmente después de recorrerla y conocerla en profundidad, no sólo verá una montaña sino que percibirá muchas más cosas. Pese a que el cerebro es el mismo en todos los casos la persona percibe cosas muy diferentes. Por lo tanto, no es posible que dos personas perciban de la misma manera la misma montaña, ya que al tener pasados distintos observaran desde diferentes mundos y por lo tanto verán montañas distintas.

No es posible concebir la realidad del mundo independientemente de nuestra observación. La realidad del mundo está necesariamente ligada a nuestra percepción de ese mundo. No es posible percibir una realidad fuera de la percepción. La ciencia no puede afirmar nada sobre lo que el mundo es, sino sólo acerca de lo que observamos sobre ese mundo. El mundo existe porque lo percibimos, y lo que es más importante aún, el proceso de percepción añade una gran cantidad de elementos al estímulo exterior para comprenderlo, por lo que necesariamente lo que percibimos de la “realidad” es bastante diferente de la “realidad”. El proceso de percepción crea un equivalente de la “realidad”, transformando la multiplicidad de estímulos sensoriales en unos esquemas comprensibles. Por otro lado, es el instinto de conservación el que nos hace percibir de todo el campo ilimitado de lo posible, aquello que necesitamos para existir. Por lo que seguramente existen aspectos de la realidad desconocidos porque no son necesarios para nuestra supervivencia. Por esto, el mundo que percibimos es un mundo construido a partir de nuestro aprendizaje.

La paradoja de la recepción escénica, es que mientras se está percibiendo una realización escénica, no se puede comprender en su totalidad ya que no se ha percibido entera. Al finalizar la representación es cuando el espectador puede intentar relacionar cada uno de los detalles percibidos dentro del marco establecido, como la totalidad de la realización escénica, y así conectar unas cosas con otras, pero este proceso ya no forma parte de la realización escénica, es posterior a ella. Además, este proceso que pretende comprender la realización escénica a posteriori, fuera de los límites de las experiencia estética se enfrenta, como indica Fischer-Lichte [2004] a dos problemas graves, en

primer lugar, debe basarse en su memoria, y esta no funciona como una estructura de almacenamiento que conserva fielmente los objetos del pasado, sino que construye el pasado de forma nueva y distinta según la situación y el contexto. En segundo lugar, dicho proceso de comprensión a posteriori, es lingüístico, mientras que los significados generados durante la realización escénica son en gran medida significados no lingüísticos.

Todo intento de comprender está pensado para superar los límites que le establece el lenguaje, sin que esto puede llegar a pasar nunca en realidad. Pues el lenguaje, como el medio especial que es, dispone de su propia materialidad, que sólo es de él, y como sistema sígnico también especial dispone de sus propias reglas específicas, sólo aplicables a él. Al tener como base cualquiera de estas reglas, o al seguirlas, el proceso de escritura asume su condición de proceso autónomo, desarrolla su propia dinámica, que puede llevarle sin duda a aproximaciones con cierto grado de exactitud a las percepciones recordadas, pero tiene que continuar necesariamente a partir de ella. Cualquier descripción lingüística, cualquier interpretación, es decir, cualquier intento de entender la realización escénica a posteriori, contribuye a la producción de un texto que sigue sus propias reglas, que se autonomiza en el proceso de su generación y que se aleja progresivamente de su punto de partida: el recuerdo de la realización escénica. De este modo, el intento de entender una realización escénica a posteriori genera un texto autónomo que, a su vez, pide ser entendido. La realización escénica, por el contrario, difícilmente puede comprenderse a posteriori de esta manera [Fischer-Lichte, 2004: 319-320].

Otra disciplina que ha cuestionado la manera lineal de comprender el tiempo, es la ciencia: desde finales del siglo XIX muchos descubrimientos científicos han puesto de relieve las limitaciones de las leyes causa y efecto, como la física cuántica o la teoría del caos, apareciendo la estadística, la indefinición, la diversidad, el azar y lo contingente.

Este cuestionamiento generalizado del tiempo lineal se puede encontrar en muchas formas de la historia del arte. En el siglo XX podemos encontrar el cine mágico que trabaja a partir del tiempo no lineal y que suele asociarse sobre todo a la obra de Georges Méliès, que estructura su cine, entre otras cosas, en torno a una repetición basada en la alternancia de presencia y ausencia, en el efecto especial del truco de la sustitución y no en una trayectoria lineal.

La obra de Méliès detalla la inestabilidad y la imprevisibilidad del mundo de los fenómenos. Los objetos y los seres humanos tienen dificultades para conservar su identidad. Hay una resistencia activa a lo posible y a lo probable. La popularidad del espectáculo de magia a finales del siglo XIX (Houdin, Maskelyne y Cooke) es el reverso de los temores que suscitaba una ciencia incontrolable, una ciencia dotada de poderes que, combinados con las nuevas tecnologías, eran capaces de transformar la vida diaria. La magia se opone a la ciencia en su celebración del

misterio, de la incognoscibilidad y de la imposibilidad de conectar la causa con el efecto; es más, de los efectos sin causa. La magia busca distanciar los efectos de sus causas y ensalzar lo singular, lo inestable y lo irresoluble [Doane, 2002: 201].

Por su lado, el cine surrealista, el cine dadá o el cine impresionista de los años 20 también trabajan a partir de una lógica asociativa. En el cine impresionista la psicología y la interpretación pasan a depender claramente de una cadencia que domina la obra. Los personajes ya no son los únicos factores importantes, y la longitud de las imágenes, su oposición y su acuerdo desempeñan también un papel primordial. El cine impresionista con películas como *La rueda*, de Abel Gance, utiliza dramaturgias asociativas, son como poemas sinfónicos de imágenes que pretenden captar el movimiento fugaz y fugitivo del instante, representar el instante en su duración libre y potencialmente ilimitada, tendencia que desarrollará particularmente la pintura impresionista. También el cine de abstracción geométrica alemana de los años veinte se construye a partir de un tiempo asociativo, no lineal, recordemos entre otros, *Rhythm 21*, de Hans Richter, *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, de Walter Ruttmann, o *Fantasia* de Oskar Fischinger.

En el teatro se puede rastrear la utilización del tiempo no lineal desde sus inicios ritualísticos a la utilización moderna de los medios electrónicos, la digitalización de las señales, la implantación de las tecnologías de la instantaneidad, etc., que son deudores del teatro de magia con sus anacronías y sincronías entre tiempos histórico-culturales heterogéneos.

Está claro que el tiempo implica sucesión, sin embargo para el TR esta sucesión no se presenta como la distinción de un antes y un después. Generalmente percibimos la duración temporal ligada al espacio. Podemos observar la duración de una ruta por la montaña, ya que podemos observar como nos desplazamos en el espacio, y aunque la ruta finalice en el mismo lugar que comenzó, podemos observar el transcurso temporal al percibir como nos trasladamos en el espacio. La percepción del tiempo como transcurso temporal parte del error de hacer intervenir en la percepción del tiempo, el espacio. Es decir, pretende percibir el tiempo como una sucesión de instantes que se pueden situar unos después de otros, en el espacio, como si de una línea se tratara. Este continuo indivisible que es el tiempo, no es como el espacio, exterior a nosotros mismos, el espacio nos parece subsistir incluso cuando no estamos en él, podemos salir de él y volver a él y dividirlo en partes, puedo ir al espacio que es la casa donde vivo y dividirla en partes, el dormitorio, el salón, la terraza, etc., puedo transitar por sus partes

cuantas veces quiera y detenerme en cada una de ellas. Sin embargo el tiempo es algo muy distinto. El tiempo es de esencia psicológico. Vive con nosotros y está siempre en progreso.

La duración no puede detenerse, es un proceso dinámico, y no se puede privilegiar un punto de referencia, ya sea, el pasado, presente o futuro. Tenemos la percepción de que el presente existe separado del pasado y del futuro, pero cuando nos paramos a intentar percibirlo nos damos cuenta de que no es tan fácil su percepción segmentada. La conciencia capta inmediatamente el tiempo en cuanto duración. Duración quiere decir que el yo vive el presente con el recuerdo del pasado y la anticipación del futuro. Por ejemplo, al intentar percibir el presente inmediato en que estoy escribiendo esta frase, ya la he escrito, ya es pasado. En el preciso instante que concentro mi atención en el presente, este se escapa irremediamente, siendo el presente una interrelación del pasado inmediato y de las posibilidades del futuro inmediato. No es posible percibir el presente sin el pasado que me sitúa aquí y sin el futuro que se deriva de que yo esté aquí. Fuera de la conciencia, el pasado ya no es, y el futuro todavía no existe: el pasado y el futuro únicamente pueden vivir en una conciencia que los suelde en el presente. Pasado, presente y futuro no sólo suceden diacrónicamente sino también de modo sincrónico. No sólo uno detrás de otro, sino todos al mismo tiempo, anudándose en una simultaneidad temporal.

El tiempo mecanizado es un tiempo reversible, está claro que el tiempo espacializado, cuantitativo y mensurable, es muy útil en la ciencia convencional, porque permite repetir infinitamente los experimentos. Por el contrario el tiempo en el TR es un tiempo irreversible, no es posible revivirlo, cada realización escénica es distinta y por lo tanto irrepetible. Al contrario de la percepción de la temporalidad esencialmente topográfica y donde se valora en primer lugar el tiempo de Uno, como una sucesión lineal, el tiempo responde a un modelo de temporalidades multi-lineales o rizomáticas.

Un pensamiento topológico del tiempo nos conduciría, por tanto, a dar valor a las discontinuidades, a los saltos, a las inadecuaciones, a las ausencias... a los tiempos muertos. A esos tiempos que precisamente ha tendido a eliminar de todo discurso el tiempo elíptico del cinematógrafo y las narrativas asociadas a él. Quizá hay que pensar al sujeto contemporáneo y su tiempo desde la topología, más allá de la localización, más allá del tiempo lineal, en el tiempo de la ausencia. No ya en una intemporalidad eterna, sino en una temporalidad múltiple y heterogénea, pero no híbrida (al menos si por híbrido entendemos la suma de las partes). Una temporalidad discontinua. Una heterocronía, o, más bien, por hacer hincapié en la

cuestión del conflicto, una “discronía”, un choque de tiempos imposibles de resolver [Hernández-Navarro, 2008:14].

Una de las paradojas de Zenón, la de la flecha, ya planteaba la dificultad de comprender el tiempo analizando sus partes. En cada instante de su recorrido, dice Zenón, la flecha está inmóvil, porque no tendría tiempo de moverse, es decir, de ocupar por lo menos dos posiciones sucesivas. Por lo tanto, en un instante dado la flecha está en reposo, y si está inmóvil en cada instante, la flecha no se mueve. En todo el tiempo que se mueve, la flecha está inmóvil. Esta paradoja está planteando la dificultad de comprender el tiempo si el análisis se centra en cada instante y olvida que la flecha no está nunca en ningún punto de su trayecto sino que pasa por los distintos puntos. Recordemos que un elemento muy pequeño de una curva es casi una línea recta y se asemejará tanto más a una línea recta cuanto más pequeño se tome.

Los diversos sucesos que se experimentan están entrelazados, ligados y penetrados entre sí. Cada cosa que percibimos no la archivamos en la memoria para adjuntarle la siguiente en una linealidad temporal, sino que cada cosa que percibimos automáticamente entra en relación con la anterior, se entrelazan y van construyendo una reacción conjunta que no se puede comprender analizando cada parte de la cosa sino sus partes en relación.

Por lo que el TR plantea un cuestionamiento del tiempo lineal y plantea una manera diferente de comprender el tiempo, al pasar de la representación al público de un transcurso temporal cerrado a presentar un tiempo compartido como proceso contingente. El tratamiento del tiempo en el TR se fundamenta en el intento de integrarse en este movimiento continuo indivisible que es el transcurso temporal, en lugar de pensar en un tiempo presente segmentado del pasado y del futuro, como un instante discreto, plantea el trabajo con el tiempo como un continuo indivisible. Es un tiempo abierto al acontecimiento escénico, un tiempo contingente. No se trata de expresar una esencia en un momento determinado, sino de tocar la existencia continua y multilínea. En lugar de buscar un sentido para interpretar los acontecimientos se entra en el acontecimiento. Es lo que le ocurre a Alicia en sus aventuras subterráneas, la impugnación de su identidad es sustituida por el puro devenir, diluyéndose los sustantivos en los acontecimientos. No se trata por lo tanto de construir un objeto escénico acabado y aislado de la realidad cotidiana. No se puede segmentar del pasado y del futuro, un presente. Todo presente es percibido desde el pasado y hacia el futuro, es

decir, en movimiento. La realidad no está formada por acontecimientos divisibles unos de otros, sino que está formada por un acontecer continuo de cosas, es una continuidad indivisible. Gran parte del teatro convencional se presenta ante los espectadores desde el gran escaparate del edificio teatral, sin apenas contacto con su realidad cotidiana. Además, el transcurso temporal de la representación escénica convencional siempre es distinto del tiempo vivido por el espectador, que se enfrenta por primera vez a una obra ya construida y acabada mucho antes del instante en que la está observando. Esta diferencia genera siempre una desigualdad esencial, el espectador se enfrenta por primera vez a algo que se preparó y construyó mucho antes. Lo que plantea el TR es una ruptura de los marcos temporales convencionales del teatro, para presentar un tiempo compartido como proceso abierto e insertado en el devenir temporal de los espectadores, y por este carácter procesual se ofrece como resistencia a lo controlado, a lo vigilado, a lo “convencional”, “lógico”, “tradicional”, etc., a lo que está ya encauzado. El carácter procesual se afirma en oposición a todo aquello que puede ser entendido como resultado fijo o producto acabado.

Un proceso abierto, por definición, es un desafío al programa, a lo previsible y por ello, un factor de enriquecimiento o de agrandamiento de la realidad. Un arte “procesual”, por extensión, es una creación que fecunda el instante tanto como es fecundada por él, sobre un fondo de accidentes y de lo inesperado, este imprevisible, escribe Stephen Wright, “designa el momento en el que, mediante la acción, se produce ser”. Se trata, por lo tanto, de abandonar la visión jerarquizante del arte, heredera del Renacimiento, en particular la primacía dada no a la confección sino a la obra acabada, visión en la que el proceso se ve despreciado en beneficio de la obra acabada, cuando convendría más bien hacerle justicia a la “actividad” [Ardenne, 2002: 38].

Este desafío a lo previsible, a lo encauzado, a lo “normal” que establece el teatro hegemónico se puede observar en todas las realizaciones escénicas relacionales como en *Algo está pasando y no sé* que es, de Miguel Ángel Rodríguez, en el que se cuestionan casi todos los marcos del teatro convencional, ya que la duración del espectáculo dura tres días, el principio y el final del mismo lo decide el público que puede comenzar a ver la realización escénica relacional entre las 17:30 y las 21:00 y durante la misma deberá decidir cuestiones que modificarán completamente el desarrollo de la misma.

## 7. Espacio

En el teatro convencional se suele clasificar el espacio en tres tipos: en primer lugar, el dramático, que es el espacio ideal propuesto en el texto dramático, en segundo lugar, el arquitectónico, es decir, el espacio geométrico, aparentemente sólido y relativamente estable, en donde tiene lugar la representación escénica, con unas características que aparentan ser esenciales y que no van a ser afectadas por lo que acontece en él. En tercer y último lugar, está el espacio escénico, construido para cada representación escénica. Por lo tanto, el espacio escénico de las representaciones escénicas, sucede en los espacios arquitectónicos, una especie de contenedores, en donde se ubican las representaciones escénicas. La mayor parte del teatro convencional establece esta diferencia, y el hecho escénico se desarrolla en su mayoría de la misma manera en un teatro de Madrid que de Lisboa, y la relación de los creadores con el espacio es de visita, en ningún caso de relación, siendo así un espacio desanclado, sin relaciones locales de experiencia. El espacio contenedor en el que se convierten los teatros, exhibe las representaciones escénicas a través de un marco, el teatro a la italiana. Por lo tanto, en el teatro convencional además del marco narrativo a través del cual se observa la acción escénica, está el marco espacial, con su arco de proscenio, su separación de actores y espectadores, su profundidad, etc. Cualquier gesto, palabra, acción son observadas a través de estos marcos. De este modo, los acontecimientos se encuentran también enmarcados por la forma y lo enmarcado se constituye como contexto interno separado de la realidad externa como algo significativo. Una de las principales funciones del marco espacial en donde se sitúa el teatro convencional, estos espacios arquitectónicos, estos contenedores de cultura, es aislarlo de la realidad externa para exhibirlo como algo elevado e intensificado. El contenedor dirige la atención a un espacio distinto de la realidad cotidiana, dirige la atención a una interpretación. El contenedor sitúa así el teatro fuera del transcurso temporal de los espectadores, lo encierra en una esfera monumental, en una totalidad estética y estilística que enmarca cualquier representación escénica y le añade la finalidad de construir una escenasentido. El espacio arquitectónico funciona como un escaparate donde se pueden ver cosas con la seguridad que supone observar algo a través de un marco.

Los lugares construidos para ser leídos son los más engañosos ya que tienen una apariencia de legibilidad, los espacios monumentales, siempre expresan e imponen un

mensaje claramente inteligible. Dicen lo que quieren decir. Sin embargo, son trampantojos que esconden su principal mensaje, bajo signos que pretenden expresar la voluntad colectiva enmascaran su voluntad de poder. Un lugar monumental no es sólo un lugar grande o que contiene monumentos: es en sí mismo monumental porque describe una proyección de realidades políticas. Por ejemplo, la monumentalidad de los grandes teatros hace al individuo diminuto en relación al espacio, estos lugares hacen sentir su poder. Los espacios no deberían construirse para ser leídos sino para ser vividos por gente en sus contextos concretos.

Este dispositivo espacial es el que cuestiona el TR para proponer otra manera de comprender el espacio teatral: el lugar en donde proponer unas interrelaciones distintas a las impuestas. Unas interrelaciones entre los espectadores y con el propio lugar de las realizaciones escénicas. El TR concibe el espacio como la dimensión de la multiplicidad [Massey, 1991]. Más que pensar el lugar como una superficie, la superficie de la tierra y el mar que nos rodea, pensamos el lugar como la dimensión de la multiplicidad. Si el tiempo es la dimensión en la que las cosas cambian, el lugar es el producto del hecho de la existencia de más de una cosa al mismo tiempo, es la dimensión de la pluralidad. Si no hubiera lugar no podría existir más de una cosa al mismo tiempo. Cuando, por ejemplo, miramos por la ventana de un tren los sucesivos paisajes, estamos viendo una constelación de vidas en curso y no solamente la de los seres humanos, también la de los árboles, plantas, edificios, puentes, etc. Lo importante es que percibamos la multiplicidad de trayectorias, ya que de este modo no estaremos viajando a través del espacio concebido como una superficie sino a través del lugar como la dimensión de la multiplicidad, estaremos viajando a través de relatos.

Por lo tanto, si el lugar es la dimensión de la multiplicidad, es lo que hace posible lo social. No podríamos ir juntos a algún espacio si no existiera un lugar. No podríamos relacionarnos con el otro, si no hubiera un lugar donde hacerlo. El lugar es donde pueden ocurrir las interrelaciones. Así, el lugar se contempla no de una manera esencialista como algo pre-existente, sino que se construye a partir de las interrelaciones. El espacio teatral convencional clasifica cualquier tipo de lugar y le adjudica una utilización “apropiada”, una identidad espacial esencialista, lo que cierra dicho lugar a aquellos que han sido excluidos de esta construcción teórica. Al contrario para el TR un lugar no tiene una utilización esencialista sino que su utilización es inseparable de las relaciones que estructuran sociedades específicas en momentos históricos específicos. Un ejemplo paradigmático de esto es *En los Arcos* de David

Overend, una realización escénica relacional que hace una narración no oficial del propio espacio en el que se desarrolla el evento, ya que pretende visibilizar lo que está oculto y destruido, el pueblo de Grahamston situado debajo del centro cultural Los Arcos, buscando con los espectadores, entre otras cosas, las huellas de dicho pueblo.

Frente al espacio del teatro convencional que por medio de la abstracción pretende ofrecer un equivalente metafórico del mundo a escala, entendiendo así el mundo como una totalidad, el lugar, en el TR es parte del mundo, entendido como algo que permanece en un *continuum* con lo real: como fragmento de la vida. La disolución de la frontera entre el espacio escénico y el espacio de observación tiene consecuencias radicales en la concepción del espacio teatral ya que pasa de ser un espacio metafórico y simbólico a convertirse en un espacio metonímico. El espacio pasa de ser el soporte simbólico de otro mundo ficticio a ser una continuación del espacio real.

El espacio dramático es siempre el símbolo de un mundo entendido como totalidad, por más que sea mostrado de modo fragmentario. Por el contrario, en el teatro posdramático, el espacio deviene una parte del mundo ciertamente destacada, pero entendida como algo que permanece en un *continuum* de lo real; como fragmento enmarcado en las coordenadas espacio-temporales pero, al mismo tiempo, continuación y, por ello, fragmento de la realidad de la vida [Lehmann,1999: p. 280].

Al percibir el espacio como el lugar de lo social hay que aceptar lo espacial siempre como un proceso en formación, en devenir, nunca acabado o cerrado. El trabajo espacial del TR no consiste en construir un espacio escénico para luego ubicarlo en cualquier contenedor, es decir, cualquier espacio geométrico. No hay lugares que existan con identidades predeterminadas, esencialistas, que luego tienen interacciones, sino que los lugares adquieren sus identidades en el proceso de creación de vínculos. El TR rechaza las imágenes espaciales regidas por signos convencionales y universalizables, válidos por tanto para la representación de cualquier espacio, y defiende las representaciones de los lugares dimanadas de la experiencia directa (el espacio vivido), que son imágenes afectivas y multisensoriales.

Este carácter relacional y abierto del espacio, hace que siempre tenga algo de inesperado, de impredecible. Como los cabos sueltos, el espacio siempre tiene algo de “caótico” (aquello no prescrito aún por el sistema). Es un “caos” que surge de esas yuxtaposiciones circunstanciales, de las separaciones accidentales, del carácter tantas veces paradójico de las configuraciones geográficas en las que, precisamente, una cantidad de trayectorias distintas se entrelazan y a veces interactúan. En otras palabras, el espacio es por naturaleza una zona de “disrupciones”. Quizá la conclusión más sorprendente de todas, dadas las

conceptualizaciones hegemónicas, es que el espacio no es una superficie [Massey, 1999: 173].

En este sentido están trabajando muchas instituciones como el Teatro Nacional de Gales, que no tiene un teatro en donde representar sus obras sino que cada proyecto se realiza en el lugar propicio para desarrollar la experiencia que quieren llevar a cabo.

## 8.- El espectador-actor

Algunos críticos respecto del teatro de participación sostienen que el espectador de una representación convencional tiene una función activa, ya que bajo una aparente pasividad no sólo va a interpretar los signos escénicos a partir de sus propios referentes, y de varios códigos, sino que también, como diría Iser [1996] tiene que descubrir significados ocultos. Estos significados no son susceptibles de una interpretación, sino que se generan en el proceso de la recepción. Es imposible establecer con claridad y exhaustividad la multiplicidad infinita de determinaciones de los elementos individuales representados en el espacio escénico, siempre habrá alguna indeterminación, incluso en el realismo naturalista, algún vacío, o zona de indeterminación. La representación escénica se desliga de su génesis y el espectador no puede regresar a las operaciones que la originaron, sino que debe crear significados para estos vacíos, estas zonas de indeterminación. Toda forma escénica es incompleta y tiende a completarse. El espectador, por inducción, crea rasgos para percibir la forma completa.

En la representación escénica sólo están aspectos esquemáticos, ciertos esquemas que permanecen como estructuras constantes a través de modificaciones diversas de la percepción. Cada vez que un espectador asiste a una representación actualiza estos esquemas, completando la obra con datos concretos, y el modo en que esto sucede depende en gran medida de la sensibilidad, los hábitos de percepción y la experiencia del espectador.

Desde esta perspectiva el espectador convencional cumple una función decisiva y activa en la construcción del sentido, no cumple una función pasiva, no se disuelve en la contemplación de la representación escénica, es más, la recepción, como hemos visto, supone un proceso de apropiación. La acción de percibir es muy distinta a la grabación sobre un material virgen, muy al contrario el espectador aporta una serie de procesos indispensables para que se produzca la recepción de la representación escénica. Una puesta en escena es una dinámica relación de sistemas de significación, que el destinatario debe completar y, por lo tanto, hasta ese momento está incompleta. El proceso de recepción de una representación escénica es un proceso dinámico, muy complejo, y no un medio sin estructura que maneja información proveniente de la entrada de estimulación. En realidad, el proceso de recepción escénica, es un conjunto impresionante de habilidades que el espectador pone en juego en cada hecho escénico.

En este sentido, Rancière [2008] defiende la actividad del espectador en el teatro no participativo, sosteniendo que en el poder de asociar y de disociar reside precisamente la emancipación del espectador, es decir, la emancipación de cada uno de nosotros como espectadores. Ser espectador no es la condición pasiva que tendríamos que transformar en actividad, es nuestra situación normal. Aprendemos y enseñamos, actuamos y conocemos también como espectadores que ligan en todo momento lo que ven con lo que han visto y dicho, hecho y soñado.

Estos planteamientos defendiendo al espectador activo en el teatro convencional se han utilizado, muchas veces, como críticas al teatro de participación. Sin embargo, el TR no cuestiona la pasividad del espectador en el teatro convencional para defender la actividad del espectador en el teatro participativo, está de acuerdo con esta función activa que el espectador realiza en el proceso de recepción de una representación escénica convencional, sino que crítica una determinada división del trabajo y una manera específica de construir relaciones: unos hacen mientras otros observan, aunque observar sea una experiencia activa. Por mucho que se defienda la idea de que observar es algo activo y en donde necesariamente el espectador pone mucho de su propia cosecha, nunca dejará de estar observando lo que otros hacen. El TR no pretende transformar a unos espectadores pasivos en activos sino las relaciones del hecho teatral, tampoco pretende la emancipación de los espectadores, sino de las relaciones entre el público y la escena, pretende construir experiencias interhumanas, en donde se cuestionen las jerarquías establecidas en el teatro hegemónico.

Además del público general del teatro convencional, es decir, el hombre que paga una entrada para ver una representación escénica desde la butaca, hay otras muchas maneras de formular al público: el público del Teatro del oprimido, el público del Living Theatre, el público brechtiano, el público artaudiano, el público del situacionismo, etc. El TR es otra manera de formular al público: el espectador participativo.

El cambio de roles puede entenderse en este contexto, pues, como un proceso de pérdida y adquisición de poder que concierne tanto a los artistas teatrales como a los espectadores. Los artistas renuncian por sí mismos a su poder como únicos creadores de la realización escénica; se declaran dispuestos a compartir, aunque no sea de manera equitativa, la autoría y el poder de decisión con los espectadores. Esto se consigue sólo por medio de un acto de autoatribución de poder y de incapacitación de los espectadores: los artistas se atribuyen el poder para imponer al espectador nuevos modos de conducta o para hacerle entrar en crisis, y le

impiden así mirar cómo ocurre todo, le privan de la posición de observador distante [Fischer-Lichte, 2004:102].

La esencia de la humanidad es puramente trans-individual, hecha por lazos que unen a los individuos entre sí en formas sociales que son siempre históricas y la esencia artística residiría así en la invención de relaciones entre sujetos: cada obra de arte en particular será una propuesta para habitar un mundo en común. La realización escénica es un suceso relacional, un intersticio social en donde se plantean otras relaciones sociales distintas a las de proveedor-cliente, que están generalizadas en todos los niveles de la vida humana. No se trata de la emancipación de los espectadores, sino de la emancipación de la comunicación humana, de la dimensión relacional de la existencia. Lo que pretende el TR es inventar nuevas formas de estar juntos, formas de interacciones distintas a las impuestas por el sistema de control en el que vivimos, relaciones que van más allá de la familia, de la amistad, del cliente, o de los clubes de cualquier tipos. Cada realización escénica relacional establece un tipo de relación, una comunidad artística que inventan formas de estar juntos, este es el caso de *Call Cutta* (2005), *Cargo Sofia-X* (2006), *Situation Rooms* (2014) de Rimini Protokoll, *Dominio público* (2008), *Pendiente de voto* (2012), *Desplazamiento del Palacio de la Moneda* (2014) de Roger Bernat, *En los Arcos* (2009) de David Overend, *Flashmoon Project* (2014) del Colectivo Flashmoon, *La merienda engorda* (2012) del Colectivo Teatro Relacional, *Algo está pasando y no sé qué es* (2013) de Miguel Ángel Rodríguez, *Noticias sobre la mujer* (2012) del colectivo Konkret, *The New man* (2008) de Ligna o *Migranland* (2013) de Álex Rigola. Todas estas ejemplos de TR son propuestas de estar juntos, de encontrarse de forma distinta a la manera que tiene el teatro convencional que es en la mayoría de los casos un dispositivo al servicio del sistema de control en el que vivimos. Vamos a continuación a profundizar en cada uno de estos ejemplos, haciendo una breve descripción y analizando cada uno de ellos a partir de dos preguntas clave: ¿el público participa en la creación del espectáculo? y ¿cuál es el documento de realidad que produce?

**TERCERA PARTE:**  
**REALIZACIONES ESCÉNICAS**  
**RELACIONALES**

## 1. Rimini Protokoll

Los integrantes del colectivo Rimini Protokoll: Helgard Haug, Stefan Kaegi, Daniel Wetzel, se conocieron en los años noventa mientras estudiaban en el Instituto de Ciencias del Teatro Aplicadas de la Universidad de Giessen, en Alemania, un instituto de teatro alemán de vanguardia que combina la docencia con la producción de realizaciones escénicas contemporáneas. Esta compañía alemana es un ejemplo paradigmático de realizaciones escénicas relacionales ya que sitúa a “especialistas” en algún área, en la escena, para confrontarlos con el público, colocando a espectadores en ambos lugares, en la emisión y en la recepción. Utilizan el término “especialista” para referirse a las personas que desde su conocimiento en un tema específico tienen la legitimidad para subirse a un escenario y hablar sobre dicho tema. Estos “especialistas” no realizan una representación con una determinada técnica interpretativa, sino que presentan sus historias, el hecho que parezcan presentaciones llevadas a cabo por oradores no entrenados, es para Rimini Protokoll la manera de lograr la apariencia de honestidad. Estos “especialistas” cuentan a los espectadores sus historias y como en Brecht rechazan la interpretación en la que se pretende simular la espontaneidad y crear una empatía con unos personajes que no son ellos mismos. Los diálogos son una conversación entre compañeros de cosas que les han sucedido, y las acciones son crónicas presentadas con sus propios cuerpos y sus propias voces. En el momento en el que los actores han adquirido la práctica suficiente para sentirse seguros y para poder representar sus roles en el escenario, pierden esa “verdad” del “especialista”, por lo que la fragilidad y la inseguridad son para Haug, Kaegi y Wetzel elementos clave para lograr una forma escénica con apariencia de realidad.

Los procesos comienzan por extraer material de la vida real y adaptarlo a una situación concreta y a un lugar determinado, por esto las historias que cuentan los “especialistas” son muchas veces el punto de partida que poco a poco irá cogiendo forma escénica. Los textos contados tienen que integrarse en una realización escénica y por lo tanto tienen que ser transformados y posteriormente reconciliados con lo que los propios “especialistas” son capaces de decir, con el tipo de discurso en el que son consistentes y las estructuras gramaticales que suenan como reales. El material que finalmente se escoge es una forma escénica que debe ser reconciliada con la realidad del “especialista”.

El formato teatral que utilizan es el de un periódico escenificado, herencia clara de los diarios teatralizados rusos de los años 20, que les ofrece la posibilidad de

organizar las más variadas capas narrativas. Se entrelazan los diferentes niveles como el material surgido del proceso de ensayo, el material bibliográfico y la dramaturgia de la propia escenificación. Esto crea una estructura dentro de la cual se puede cambiar de manera muy rápida, entre anécdotas muy detalladas y discursos globales, con el objetivo de informar y de visibilizar una realidad en su contexto histórico.

Rimini trabaja colaborativamente sin roles específicamente designados, aunque Wetzell trabaja en sonido, Haug se dedica al espacio y Kaegi al texto. Al comienzo de cada proyecto trabajan de forma separada y en una segunda fase construyen acuerdos donde cada uno aporta su trabajo previo y llegan a un lugar común. Muchos de sus espectáculos se desarrollan fuera de los espacios teatrales convencionales para encontrar su lugar en la vida cotidiana: una calle, un edificio abandonado, un escaparate, un camión, fundiendo el límite entre el teatro y la vida cotidiana. Veamos algunos ejemplos:

a.- *Call Cutta* (2005)

Los espectadores acuden al teatro Hebbel am Ufer en Berlín, para asistir a la representación, y en lugar de recibir una entrada, cada espectador recibe un teléfono móvil a través del cual escucha la voz de un tele-operador desde Calcuta como se puede ver en la imagen uno, en la que una espectadora en la puerta del teatro Hebbel am Ufer, en 2011, comienza a recibir las instrucciones del teleoperador de Calcuta:

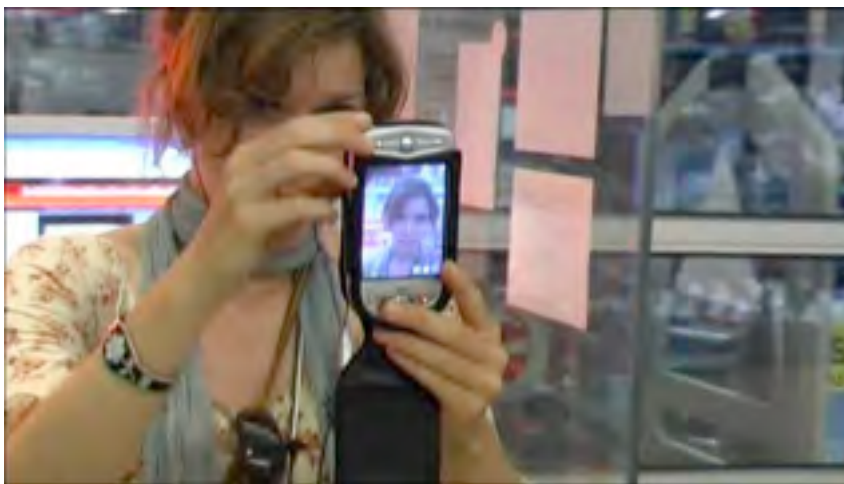


Imagen 1

Los “especialistas” son tele-operadores, que a lo largo de tres meses, desde la India, guían al público por Berlín. El tele-operador, que no conoce la ruta, va dirigiendo el viaje del espectador desde Hallesches Ufer a través de Kreuzberg hasta Potsdamer Platz, a partir de mapas con descripciones, flechas, indicaciones, y algo de información sobre algunos de los acontecimientos históricos más importantes en relación al recorrido. Con esta información guían a los espectadores por un trayecto que no conocen. Por lo que durante los 60 minutos que dura el viaje se interrelacionan la imaginación del tele-operador de la India que ha visualizado el barrio de Berlín a partir del mapa y las indicaciones, la información histórica facilitada y finalmente la experiencia del espectador que está viajando. La conversación entre el espectador y el tele-operador trata de diversos temas pero hay dos centrales en todas las conversaciones: la situación laboral de los tele-operadores en Calcuta y la historia de Subhash Chandra Bose (1897-1945) un defensor de la independencia de la India y defensor de la lucha armada lo que le separaba de Mahatma Gandhi. Bose pasó algún tiempo en Alemania durante la Segunda Guerra Mundial, donde se relacionó con Hitler, y desde Japón fundó y organizó el Ejército Nacional Indio así como el Gobierno Provisional de la India libre con sede en Singapur ocupado por los japoneses. La conversación entre ambos genera un documento sobre la realidad concreta de los tele-operadores en Calcuta y sobre las diversas narraciones que se pueden encontrar en un trayecto por Berlín.

Estamos entrenando tus ojos. El parque que tienes aquí fue construido con escombros de la segunda Guerra Mundial. ¿Puedes verlos? En medio del parque hay un cubo de basura azul. El tele-operador canta una canción marcial hasta que el espectador llega al cubo, ¿ya estás allí? Arrodíllate como si fueras a abrocharte un zapato. Mira debajo del cubo, ¿ves la foto? ¿reconoces al hombre que está a la izquierda? Es Gandhi, le llamamos Bapu, el padre de la nación. ¿Pero quién está a la derecha? ¿Le reconoces? es el hombre que está bebiendo café con el Abuelo en la otra foto. Le llamamos Tigre. Desde el tiempo que vino a Alemania se hizo llamar así mismo Netaji, Fühler. Parecen amigos pero Gandhi quería la independencia de Inglaterra sin violencia mientras que Netaji dijo que “necesitamos un ejército Indio, necesitamos ayuda de fuera, el enemigo de mi enemigo es mi amigo”, Por eso vino a Berlín a hablar con Hitler [Matzke, 2008: 112].

De cualquier manera es una conversación en donde se mezclan asuntos públicos y privados de las dos personas que están manteniendo la conversación y que hacen patente, entre otras cosas, las diferencias culturales. Durante el recorrido cada espectador se encuentra, como hemos visto, con algunos documentos como fotografías sobre las que el tele-operador aportará algo de información y también dirá algo de cómo

está vestido el espectador con el que está hablando. En la imagen 2 podemos ver como una tele-operadora de Calcuta ofrece las instrucciones a través de una conversación telefónica.



Imagen 2

Como explicó Heiner Goebbels en su conferencia en el Goethe-Institut de Barcelona, el 24 de abril del 2008, *Call Cutta*, es:

Una fuerte experiencia artística, política, social, íntima, como quizá no podría tenerse en una gran sala. Aunque todos los textos que oye o produce uno mismo no sean pulidos y literarios, ni todos los sonidos o canciones que le entran por el oído estén perfectamente entonados, ¿qué hace tan fuerte esta experiencia? Nosotros estamos aquí como espectadores, u oyentes, y digo “nosotros” porque cada día de junio de 2005 pudieron vivir esta experiencia un cupo de hasta veinte personas, como sujetos de la percepción. Hasta cierto punto, es lo mismo que en una pieza convencional, pero la sorpresa es que aquí estamos en el centro, aunque molestos e intranquilos, y experimentamos esta “pieza” en nuestro propio cuerpo. Afrontar la complejidad del tema, o mejor dicho, los temas, depende de nuestra capacidad, de nuestra rapidez de experimentación, de nuestro estado de ánimo, ya que se desarrolla con nosotros (...) La experiencia pasa por tu cuerpo que oye, ve, habla y quizá canta, pero que por lo demás no se siente seguro, porque se mueve en un terreno incierto, con temores y curiosidad, con ganas e interés. Esta experiencia es más fuerte que la recepción de otra pieza donde el discurso político, en lo que también se basa *Call Cutta*, sea repartido, ilustrado y representado como tema para diálogos psicologizantes. Porque hay temas que por sus dimensiones son supra-individuales y tienen demasiada relevancia política como para poder ser tratados en

un conflicto de relaciones en un escenario. No son representables, tienen que experimentarse.

b.- *Cargo Sofía-Frankfurt* (2006)

*Cargo Sofía-Frankfurt* es una realización escénica relacional que transcurre en un viejo camión de transporte de carne en el que se han preparado unas gradas para unos cincuenta espectadores y un gran ventanal en un lateral de 10 metros de largo como se puede ver en la imagen tres y cuatro:



Imagen 3

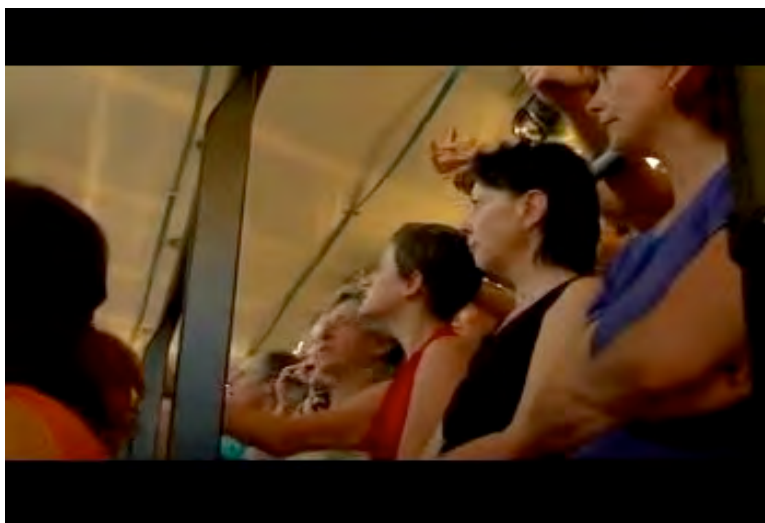


Imagen 4

El camión realiza un recorrido por las calles de la ciudad en donde tenga lugar la realización escénica mientras dos camioneros búlgaros van explicando los detalles de su vida laboral cotidiana. La realización escénica habla de la dura vida de los camioneros búlgaros en sus interminables viajes por las carreteras de Europa. Los dos camioneros, Vento y Medjalko, hablan de su día a día, sobre los diferentes países por los que han conducido y sobre la ruta que en ese momento están realizando. En lugar de trasladar la historia real a un teatro convencional, creando así una nueva ficción, son los espectadores los que suben al camión para descubrir cómo es la vida de los camioneros búlgaros, contada por ellos mismos, a través de la ciudad como escenario y generando así el documento.

En el teatro convencional el espacio con sus elementos escenográficos pretende trasladar al público a un mundo ficticio alejándose por lo tanto de la realidad cotidiana. Gracias a los grandes avances en la maquinaria y luminotecnia teatral el espacio escénico escenográfico puede representar con facilidad un ambiente medieval y en segundos pasar a un ambiente contemporáneo. El caso de *Cargo Sofía-Frankfurt* es muy distinto, recoge a los espectadores para trasladarles por su propia ciudad que se transforma en una escenografía. El viaje dura dos horas durante las cuales los dos camioneros cuentan cómo es el viaje desde Sofía hasta la ciudad en donde tiene lugar la realización escénica, relatan acontecimientos de su vida cotidiana, se van proyectando dentro del camión partes de un documental sobre su oficio, y al mismo tiempo se visiona permanentemente la ciudad-escenografía por donde transita el camión.

Bienvenidos a Bulgaria mi nombre es Vento, una vez llevé papel higiénico de Ucrania a Serbia en un camión idéntico a este. En aquella época había un embargo contra Serbia, no os preocupéis conduzco bien he sido camionero durante 15 años. Bienvenidos a Bulgaria. Me llamo Medjalko. He trabajado para la compañía de carga Búlgara Somat durante 25 años, tres de los cuales han sido en Kuwait. Ahora son las 7 en punto vamos a abandonar Sofía en una hora. Previsiblemente llegaremos a Serbia a media noche, mañana atravesaremos Croacia y pasado mañana Italia, llegaremos a Frankfurt como pronto en cinco días [Dreysee, 2008:91].

Mientras uno de los dos conduce en este caso por Frankfurt, el otro les cuenta detalles de la ruta Sofía-Frankfurt, el mal estado de las calle en Serbia, detalles sobre la corrupción de la policía, dónde te puedes alojar, cuánto tiempo tienes que esperar en la frontera entre Bulgaria y Serbia y cuantos cigarrillos puedes pasar a través de la frontera. Se muestran pequeños documentales del viaje desde Sofía a Frankfurt, así

como sobre los métodos organizativos de varias compañías de transporte internacionales. También se proyecta un texto en bucle sobre el auge de la compañía de transporte alemana Betz, y sus prácticas de empleo ilegales con la explotación de los conductores y el chantaje a los políticos en varios países para tener tratos de favor. Los hechos reales basados en las estructuras políticas, sociales y económicas de la globalización se yuxtaponen con las perspectivas subjetivas de los dos conductores. Los dos “especialistas” narran sus propias experiencias, sus biografías, la realidad de su trabajo diario, proyectan fotografías de sus familias, siempre a través de dispositivos que crean un efecto de distancia ya que, entre otras cosas, a excepción del saludo inicial con el que se dirigen al público están separados de ellos físicamente. Sus voces e imágenes se transmiten solamente a través de amplificación y proyección y en momentos muy específicos.

El público está en un espacio que es el lugar privado de los camioneros ya que pasan allí semanas de sus vidas. Desde el camión las calles de la ciudad se asemejan a un escenario de película. Lejos de los barrios que visitan los turistas este viaje lleva a lugares como contenedores, empresas de transporte, el puerto, etc. Se hacen paradas en varias estaciones de servicio y los empleados explican los procesos de trabajo y las redes de economía global. En realidad se parece mucho a un autobús turístico pero la diferencia está en lo que se ve, espacios no visibles para el público en general porque no se consideran de interés. Aunque la diferencia principal estriba en cómo se muestran las cosas, la teatralidad de la situación.

Los lugares que se ven durante el espectáculo son de tránsito: calles, autovías, estaciones de servicio, y todo tipo de zona de carga y descarga. Por lo que la experiencia de la ciudad tiene un carácter de fugacidad, parece amoldarse a la concepción de la vida urbana, como un servicio más de la producción postfordistas. La realidad cotidiana de los conductores, los materiales proyectados de su trabajo, los espacios industriales que existen en todo el mundo con su sensación de fugacidad, la irrealidad espectral de los terminales de la economía global y las reacciones de los espectadores constituyen el documento de *Cargo Sofía-Frankfurt*.

*c.- Situation Rooms (2013)*

*Situation rooms* es un complejo de habitaciones interconectadas, cada una de ellas con numerosas y diferentes historias por las que los espectadores transitan durante

70 minutos: un ejecutivo de la industria armamentística, un abogado pakistaní que representa a las víctimas de los ataques con vehículos no tripulados de los americanos, un médico que trabaja en Sierra Leona, una familia fugitiva sudanesa, un soldado del ejército israelí, un cirujano de Médicos sin fronteras, un personaje del cartel mejicano de la droga, un niño soldado del Congo, etc. Los espectadores se introducen en las vidas de estas personas guiados por las instrucciones que se les da a través de un iPad mini y unos cascos. Los personajes que existen realmente y muchos de los cuales aparecen en los iPad, tienen en común, entre otras cosas, unas vidas que se han visto afectadas por el comercio internacional de armas.

El iPad mini lleva a los espectadores a interactuar en estas historias y a encontrarse cíclicamente con estos personajes. A veces el encuentro se produce simultáneamente con otro compañero que está delante pero las instrucciones se dan a través del iPad, en otras ocasiones el encuentro es exclusivamente a través de la imagen y otras veces el encuentro es con uno mimo a través de la imagen, teniendo así varias percepciones de las historias, como se puede ver en la imagen cinco y seis:



Imagen 5

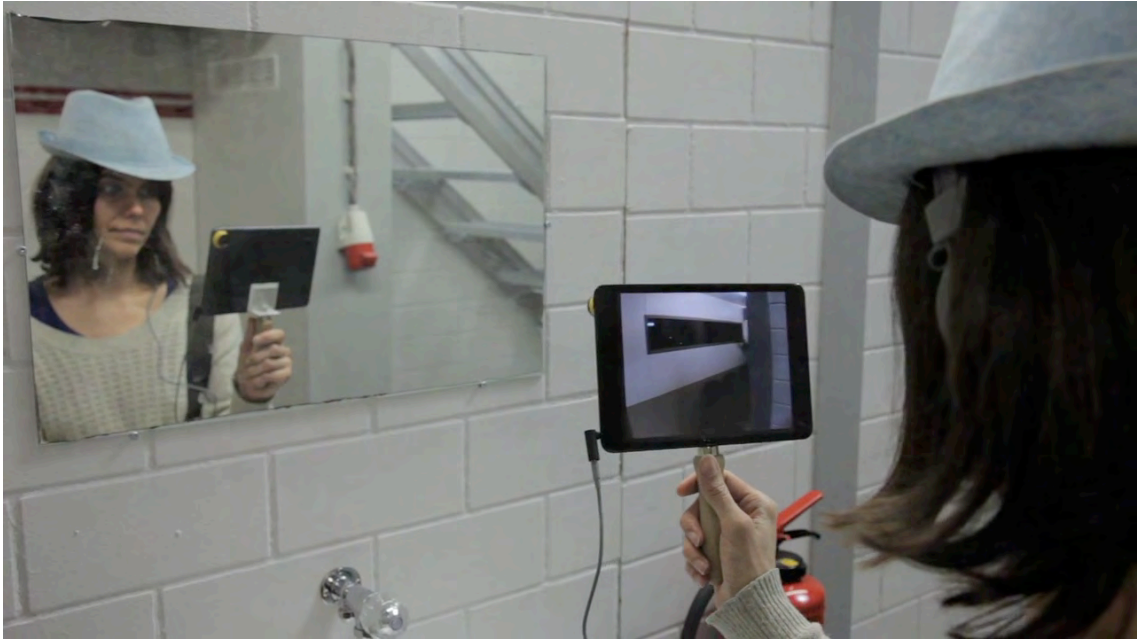


Imagen 6

## 2. Roger Bernat

Roger Bernat es un director catalán, con formación en pintura, arquitectura y teatro, estudia dirección escénica y dramaturgia en el Instituto del teatro de Barcelona, donde se gradúa con el Premio Extraordinario en 1996. En el año 1997 funda General Eléctrica con Tomàs Aragay, un Centro de creación para el teatro y la danza que cierra en el año 2001. Dirige varios espectáculos de teatro contemporáneo y desde 2008 realiza espectáculos en los que el público ocupa el escenario y se convierte en protagonista. En sus realizaciones escénicas participativas se construyen varios antagonismos en los propios espectadores, por un lado, entre el teatro convencional y el teatro participativo: el rol del espectador, el concepto de narración, la separación entre actores y espectadores, la idea de representación, etc., y por otro lado, las cuestiones que se tratan en cada realización escénica, produciendo un documento de gran complejidad escénica, veamos algunos ejemplos;

### a.-*Pendiente de voto* (2012)

En esta realización escénica relacional de Roger Bernat con dramaturgia de Roberto Fratini y programación de Mar Canet y Jaume Nualart, cada uno de los participantes, armado con un mando a distancia con el que votar, va a formar parte de las decisiones que se plantean, teniendo que decidir de diferentes maneras las cuestiones que se preguntan. *Pendiente de voto* se estructura en tres partes y el espacio en la medida de lo posible, se transforma en un parlamento aunque también se ha realizado en parlamentos reales, como se puede observar en la imagen siete y ocho:

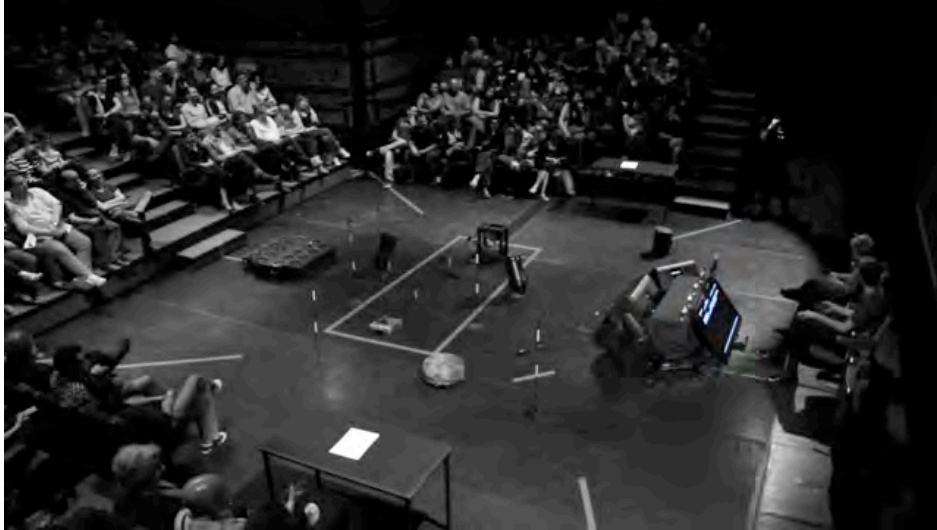


Imagen 7



Imagen 8

En la primera parte del espectáculo, cada espectador puede decidir sobre las cuestiones que se planteen con su mando a distancia. En la segunda parte, después del descanso, cada voto se realiza por parejas. El propio sistema analiza las votaciones de todos los participantes y realiza parejas en función de las votaciones más parecidas. Cada participante de una butaca impar tiene a su paraje en la butaca par siguiente, la uno con la dos, la tres con la cuatro, etc. Cada pareja tiene un solo voto, se bloquean los mandos asociados a las butacas pares y quedan por lo tanto operativos los mandos de las butacas impares. Para cada consulta cada pareja debe consensuar su único voto.

Después del segundo descanso comienza la tercera parte en la que un voto corresponde a un partido, por lo que se realiza una nueva distribución de los asientos y se asignan a unas determinadas butacas los representantes de cada partido. El mando de los demás se bloquea y se explica que determinados grupos de butacas representan a partidos mayoritarios, minoritarios y medianos. Además de tener un representante que vota, los partidos escogen un portavoz que podrá ser diferente para que haya debate. En la última parte del espectáculo el sistema escoge alzar un representante para todo el colectivo que se encuentra en el teatro, y pasa a decidir las cuestiones que se plantean. Por ejemplo, en *Pendiente de voto* realizado en el Teatre Lliure los representantes de cada partido están en las butacas 9, 33, 61 y 95. El partido con los escaños del 1 al 32 representa a los partidos minoritarios. El partido con los escaños que van del 90 al 131 representa al partido mayoritario. Los partidos con los escaños del 33 al 58 y del 59 al 89 representan partidos de tamaño mediano. Finalmente el que está sentado en la butaca 9 pasa a ser el representante del colectivo y comienza a responder las cuestiones sin tener que contar con los demás.

Algunas de las preguntas de *Pendiente de voto* realizado en el Teatre Lliure, Barcelona, el 13 de mayo de 2012, fueron las siguientes:

a.- En la primera parte; ¿te sientes capaz de utilizar el telemando sin recibir instrucciones? ¿te sientes capaz de tomar las decisiones y llevarlas a cabo esta noche? Hay algunas personas que han llegado tarde al espectáculo y que esperan tras la puerta ¿dejamos entrar a los extranjeros? ¿debe haber alguna norma inmutable? ¿quién modera la sesión? ¿prefieres que la Presidencia se autogestione? ¿deseas ser miembro de la mesa? ¿deseas formar parte del servicio de orden de la sala? ¿quieres que para celebrarlo alguien cante *People have the power* de Patti Smith? ¿perdona la pregunta eres un hombre? ¿se debe reconocer el derecho a dar a luz en caso de graves malformaciones del feto? ¿es más importante la libertad de los padres que la calidad de vida del bebé? ¿el sistema de salud pública debe financiar los programas de fertilidad para parejas mayores de 40 años? ¿te gustaría ver nevar dentro del teatro?

b.- En la segunda parte; ¿te sientes capaz de votar junto a la persona que te ha sido asignada? ¿qué preferís escuchar a Georges Brassens o Jacques Brel? ¿amaréis a Dios sobre todas las cosas? ¿además de votar deberíamos poder debatir las consultas en público? ¿deberíamos educar al sexo masculino para que aprenda a mear sentado por respeto a las mujeres? ¿el gobierno debería comprar sus consumibles en Bonpreu si en Lidl son más baratos?

c.- En la tercera parte; ¿los representantes de cada partido deberían levantarse para que podamos identificarlos? ¿debería instaurarse un pronombre neutro que sustituyera a “él” y “ella” para no condicionar a los niños y niñas por su sexo? ¿sería más sensato que las consultas fueran votadas por cualquiera de nosotros? ¿el representante único de esta sala debería levantarse para que todos pudieran verlo? ¿Un artista debería dar voz a las aspiraciones de la gente por una sociedad justa? ¿me quieres? ¿sientes la erótica del poder?

*Pendiente de voto* es una realización escénica cuyo objetivo es que los espectadores se cuestionen algunos de sus principios ideológicos a partir de la idea de la representatividad, situándoles en un dispositivo que simula un parlamento y los posibles sistemas de votación, creando así un documento sobre el concepto de representatividad.

En la política actual la función de la palabra es no convencer a nadie mientras las cosas cambian movidas por poderes que no se dicen, y que después de todo no dialogan. Veamos qué sucede si de pronto, a falta de todo poder efectivo, el papel de la palabra vuelve a ser aquel, exquisitamente, originalmente político, de convencer a quien la escucha. Quizá la última playa de la política verdadera se encuentre en esa ausencia total de poder práctico. *Pendiente de voto* trata de ser esa última playa. No ya la versión falsa de un verdadero debate parlamentario, sino la versión verdadera del falso debate vigente. No ya ficción de la política, sino política de la ficción: políticos verdaderos contra los verdaderos políticos; o política verdadera contra toda forma de realpolitik [Bernart, 2011: Teatre].

#### b.-*Dominio Público* (2008)

Un grupo de participantes son reunidos en una plaza pública y se les da un auricular para que sigan unas indicaciones, como se puede ver en la imagen nueve y diez:



Imagen 9



Imagen 10

Los espectadores realizan acciones a través de la plaza a partir de las instrucciones que escuchan, algunas más inocentes que otras. A partir de los movimientos de los espectadores se van organizando coreografías que reflejan patrones sociales, creando un documento de investigación sociológica, al mismo tiempo que los espectadores van construyendo una narración. *Dominio Público* produce un documento ya que visibiliza los prejuicios que tenemos ante la gente que nos rodea generando grupos que no son lo que a priori uno diría a primera vista a partir de sus prejuicios. Algunas de las preguntas que se realizan son: ¿cobras más de 1000 euros al mes? Ve a la derecha. ¿Cobras más de 2000 euros al mes? Ve a la izquierda. ¿Cobras menos de 1000 euros al mes? Ve al centro. Si crees que ganar más te distancia de los demás, Aléjate. A partir de este tipo de preguntas se comprueba, por ejemplo, que en el mismo grupo de los que cobran más de 2000 euros están personas que a priori uno podría pensar que deberían estar en otro grupo. Algunas de las preguntas se modifican para acoplar el espectáculo a cada lugar en donde se realice, aunque siempre repite la misma estructura espacial: comienza en un espacio público y exterior, tipo plaza, y finaliza en un espacio interior en donde se muestra una maqueta y se proyectan imágenes.

c.- Una de las últimas realizaciones escénicas del director catalán es *Desplazamiento del palacio de la moneda*, realizada los días 14 y 15 de enero de 2014, en Santiago de Chile. En esta realización escénica diferentes organizaciones sociales levantan una maqueta del Palacio de la Moneda y la trasladan desde la Plaza de la Constitución a La Legua, el barrio con la menor renta de la ciudad. Cada colectivo se hace cargo de llevar la maqueta del palacio a hombros durante doscientos metros del trayecto y a cambio tienen la posibilidad de realizar un discurso desde el “balcón” del palacio. El Palacio de la Moneda es uno de los símbolos con que el Estado pretende representar su estabilidad, así que este desplazamiento plantea además de su inconsistencia, la posibilidad de estar en otros espacios, en nuevas luchas. Una de las cuestiones más interesantes del proyecto es la interrelación entre los diversos colectivos que forman parte del mismo dispositivo pero al mismo tiempo expresan sus diferencias: Colectivo Utópico de Disidencia Sexual (CUDS), Sindicato nacional de trabajadores sexuales Amanda Jofré, movimiento por la liberación sexual – MUMS, Fundación iguales, Red por la defensa de la precordillera, No Alto Maipo, Aquí la gente, Sindicato de trabajadores de edificios de Chile, Sindicato de trabajadores de casa particulares, Comité de refugiados peruanos, Asociación sociocultural de la comunidad haitiana de Chile, Asociación cultural folklórica Intiquilla de Perú, Sindicato de fruteros de Cal y Canto, Colectivo Pandemia, Ximena Acevedo, Pérgola de floristas Santa María, Pérgola de florista San Francisco, Asociación de locatarios de la Vega Central, Chile sin transgénicos, Colectivo ecológico de acción, Movimiento furiosos ciclistas, Corporación SOFINI, Colectivo de familiares y compañeros de los 119, Movimiento contra la tortura Sebastián Acevedo Becerra, ONG 81 razones, Sambaigo, Grupo de teatro El paradero, Compañía de bomberos 3 de San Miguel, Furia Leguina, Voces de la calle, Ballet Folklórico Millantú, Agrupación Raipillán, JJCC La Legua I Solidaridad con Cuba, Gerard Ouisse, párroco de La Legua, Jóvenes de la Parroquia de San Cayetano, Enrique Molina.

Esta realización escénica relacional produce un documento que refleja las demandas de las principales organizaciones sociales de Santiago de Chile y al mismo tiempo las hace trabajar juntas en un mismo proyecto, desde los Jóvenes de la Parroquia de San Cayetano al colectivo Utópico de Disidencia Sexual, como se puede ver en las imágenes 11, 12 y 13:



Imagen 11



Imagen 12



Imagen 13

### 3.- *En los Arcos*, de David Overend

David Overend, en su Tesis doctoral [2010], describe la visita guiada titulada *En los Arcos* y realizada en el 2009 en Los arcos, un centro cultural situado debajo de la estación central de trenes de Glasgow. Esta realización escénica relacional es itinerante y transcurre la mayor parte en diferentes espacios ya que la visita se desplaza por todo el edificio de Los arcos. Además, el evento relacional es simultáneo y múltiple ya que son siete grupos dirigidos por siete actores-guía, los que realizan independientemente y simultáneamente la visita guiada. La mayoría de los textos son improvisados durante la visita. Solamente cuando los grupos llegan al Teatro estudio, el teatro del centro cultural, se reúnen todos, por primera vez. Por esto no se puede tener una percepción global de la obra ya que ocurre en varios espacios simultáneamente y es percibida de forma diferente por los espectadores.

La visita guiada como evento relacional pretende construir un contexto para la creación de relaciones en un determinado espacio, más que dar un simple contenido, la idea es que el guión preparado del evento funcione como un marco flexible, más que un plan rígido en donde la mayor parte del evento esté definido. El guía-actor de la visita hace selecciones y trabaja con un guión predeterminado, pero no pretende iluminar el contenido de un espacio cerrando el sitio mediante una narrativa rígida, al contrario, debe funcionar como un poste de señales, apuntando las diferentes direcciones para ser descubiertas. Se interviene el espacio y se contribuye a construir en ese momento el lugar. Una idea básica es que el espacio se represente así mismo, más que imponer al lugar una narrativa. La visita guiada como TR se puede entender como una negociación entre el evento preparado y ensayado y el encuentro inesperado e impredecible con las personas y los lugares en los que tiene lugar dicho evento.

El TR para un espacio específico, como es el caso de *En los Arcos*, consiste en la construcción de eventos escénicos a partir de lugares específicos así como de situaciones sociales concretas, en las que los espectadores participan en la realización escénica. Esta forma teatral entiende cualquier lugar como un horizonte de significados o como un palimpsesto, es decir, un lugar en donde coexisten múltiples narrativas: las narrativas del propio lugar pasadas y presentes y las narrativas del propio evento escénico con su específica manera de trabajar en el lugar. El evento relacional para un

lugar específico es la última ocupación de ese lugar que tiene como uno de sus principales objetivos investigar las diferentes huellas que se pueden encontrar. A diferencia del teatro convencional donde una puesta en escena puede construirse a priori y ubicarse en diferentes espacios que pueden ser muy distintos entre sí, el trabajo del TR para un lugar específico, tiene el potencial de responder a las sutilezas y complejidades de su localización, es una intervención *performativa* en la esfera pública, en la que la práctica artística tiene el potencial de hacer cambios en su entorno. Este potencial intervencionista es una forma de renegociación continua o una continua creación de disensos en los espacios elegidos. La representación escénica es el medio por el cual los artistas pueden intervenir en estos lugares. El TR para un lugar específico reconstituye el lugar en donde se realiza, es el último espaciamento que se sitúa entre otras ocupaciones con sus huellas más o menos visibles de todo lugar. Así, en este tipo de teatro el espacio no es un mero contenedor o telón de fondo sino que aporta múltiples significados que se mezclan y se comprometen. Recordemos a Massey [1991] cuando plantea la percepción del espacio como un lugar en movimiento siempre constituido por una multiplicidad de posibles relaciones.

*Site specific theatre* significa que el *site* en sí mismo se muestra bajo una nueva luz. Cuando se actúa en una nave industrial, una central eléctrica o un vertedero se origina una nueva mirada estética en la que el espacio se presenta a sí mismo; deviene coactor (*Mitspieler*) sin estar comprometido con una significación determinada. No se enmascara, sino que se hace visible [Lehmann, 1999: p. 296,7].

El TR para un lugar específico se desarrolla a partir del concepto de que cualquier espacio, como cualquier identidad siempre está en construcción, nunca está fijo, es un conjunto de relaciones entre cuerpos. Este tipo de teatro no se desarrolla en un espacio determinado sino que es constitutivo de dicho lugar. El sitio no es una identidad fija o estable sino más bien el producto de una constante reconfiguración de relaciones sociales.

La realización escénica relacional para un sitio específico, *En los Arcos*, transcurre de la siguiente manera:

A las 21:00 horas en la Midland Street, se abren las puertas del Bar Sur, un típico bar del pueblo de Grahamston, y allí en el curso de una hora el público va llegando y se toman una bebida que está incluida en la entrada, mientras cuatro bailarines bailan junto a un espacio sonoro, con sonidos de pájaros, viento, lluvia, trenes de vapor, ruidos de la ciudad, etc. Durante la primera hora no hay nada escenificado, nadie se

dirige directamente al público, más bien se intenta construir un tiempo de convivencia, que busca establecer una atmósfera informal en donde espectadores y actores pueden relacionarse, antes de que tenga lugar la primera acción escenificada y dirigida a todo el público.

A las 22:00 horas dos técnicos construyen un pequeño escenario y colocan un micrófono, al lado de una vía de tren, parte de la escenografía del Bar Sur. Kieran Hurley se sube al escenario y dice el siguiente texto de bienvenida, después del cual comienzan las siete visitas guiadas:

Estamos en camino y nuestros ojos y oídos comienzan a adaptarse a la luz y al sonido. Vamos a imaginarnos que estamos al principio del siglo pasado, cuando se puso el último ladrillo de Los arcos, aunque nosotros además de las velas, tenemos bombillas y baterías lumínicas. Algunos traemos comida, agua y cerveza, otros martillos y cinceles, otros traen mapas del cosmos para no olvidar el cielo nocturno, otros sistemas de sonido y amplificadores, otros más ladrillos, otros lienzos... es fácil perderse porque todos miramos al suelo pero nosotros os vamos a guiar, sabéis esto, no es preocupéis.

A las 22:05-22:15 horas salen sucesivamente los grupos de las visitas guiadas de aproximadamente catorce espectadores-participantes cada uno. Hurley, uno de los actores-guía, organiza estas salidas, encargándose de que los grupos sean equitativos.

Los grupos de las visitas guiadas se mueven por todo el edificio, cada actor-guía sigue su propia ruta y cuentan sus propias historias y rumores sobre el centro cultural. A menudo sus caminos se cruzan, algunas veces se intercambian saludos entre los actores-guías, otras veces se escuchan unos a otros, y se hacen comentarios irónicos, sarcásticos, o críticas directas, en muchos casos modificaban sus rutas y el tiempo de las mismas para no molestarse unos a otros. Los actores-guías comienzan a modificar todos los tópicos que se cuentan en las visitas guiadas convencionales, que habían investigado con anterioridad, como por ejemplo, que el centro cultural Los arcos, se construyó entre 1902 y 1905 en casi toda la extensión de la Estación Central, incluyendo la construcción del puente de la calle Argyle, con trece nuevas plataformas y ocho vías de tren sobre el río Clyde, etc. Sin embargo cada uno de los actores-guía dicen el siguiente texto que hace referencia a la destrucción del viejo pueblo de Grahamston:

Antes que la estación misma fuera construida existía el pueblo de Grahamston, del que solo queda El Hotel de Duncan construido en el lado occidental de la calle Union, y el bar Grant Arms, en la calle Argyle. Tener esto en mente cuando nos movamos a través de este espacio, estamos caminando a través de Grahamston al mismo tiempo que a través de Los Arcos.

Todos los actores-guías dicen este texto, pero cada uno a su manera, Andrews lo lee en un papel, y luego dice que esto es lo que a ella le han dicho que diga y que en realidad no lo entiende. Oakley termina preguntando ¿a quién le importa? La visita guiada pretende construir otras narraciones de los espacios visitados antagónicos de los ofrecidos por las diversas autoridades, como la industria turística, que presenta una narración muy específica de los lugares. Lo que se busca es conectar con las relaciones existentes en los propios lugares visitados, partiendo de la premisa de que todo espacio está construido por un proceso dinámico de relaciones.

Las visitas se reducen en duración desde la primera hasta la última, de veinte minutos a diez, para que al final lleguen todos al mismo tiempo al Arco 2. En cada uno de los grupos sin embargo los actores-guías se salen de la ruta de alguna manera, aparentemente dejando atrás el guión y rompiendo lúdicamente las reglas impuestas, construyendo así su propia visita guiada.

Uno de los actores guía, Hall lleva a su grupo a la sala de ensayo donde miran las notas y guiones, además durante su visita beben ron de coco, primero en el bar y después ocultándose en espacios para seguir bebiendo. Después Hall lleva a su grupo a la Lower Office donde coge botellas de vino de la nevera del personal y las comparte con su grupo. El actor-guía rompiendo las reglas aparentemente se emborracha e invita al grupo a unirse a su borrachera.

Otro actor-guía, Lees, cuenta el rumor no confirmado de que hay caballos en Los arcos, lo que se convierte para él, en una obsesión, y en cada oportunidad señala el lugar de los establos. En el vestuario apaga las luces y solicita a su grupo, que se imagine como si fuera verdad lo que a continuación dice:

Imaginad este espacio, como un cuerpo muy oscuro, húmedo y cavernoso, imaginad el sonido de los caballos en los establos, estos caballos son lo más grande y mejor de las calles de Glasgow. Imaginad mucho frío, después de un día de duro trabajo, limpiando los establos, lavando las cubiertas de los remolcadores, imaginad las grietas de los callos en vuestras jóvenes y fuertes manos. Imaginad las uñas de estas manos, llenas de suciedad y porquería. Imaginad estas manos fuertes pasando por los pelos, del mismo color que la paja. Imaginad que la manera de vuestros músculos se flexionan bajo las camisetas sucias que lleváis. Imaginad vuestras espaldas doloridas pero perfectamente esculpidas. Imaginad vuestra respiración cuando exhaláis entre vuestros labios rojos cereza. Imaginad vuestras camisetas desabrochadas, imaginaos desabrochando vuestros pantalones de lana cruda. Imaginad esto, ahora imaginad que estáis siendo observados, sentís ojos azules de acero penetrándoos a través de la oscuridad. Imaginad el sonido de cascos que se alejan, imaginad que está llegando hasta vosotros. Imaginad que vuestro cuerpo se distorsiona, y medio revela vuestro cuerpo perfecto y duro a través de las sombras. Imaginaros los pelos de vuestro cuello poniéndose de punta cuando está a vuestro

lado. Imaginad por un momento como el mundo se encoge cuando él pone sus labios sobre los vuestros. El calor cuando aprieta su cuerpo con el vuestro. Imaginad la pasión y la contorsión de vuestros cuerpos, cuando estáis juntos en el viejo y duro colchón. Imaginadlo, sentidlo, conocéis esto, Sí. Sí. Sí”.

A continuación se encienden las luces e inmediatamente continua la visita. Taudevin, otro actor-guía, lleva a su grupo al vestuario donde improvisan una reunión festiva. Cuando el grupo se une al resto de los espectadores, muchos de ellos llevan globos, y ella pide a su grupo que mantengan la fiesta como un secreto. Brubacher, otro actor-guía, muestra a su grupo un rincón secreto de Los arcos, donde construye una representación del Ártico Canadiense, utilizando, entre otras cosas, vestidos del almacén y una proyección de diapositivas.

Posteriormente los grupos se juntan en uno de los arcos del centro cultural y los actores-guías representan una discusión ensayada sobre las diversas narraciones del lugar. Esta discusión llega a una pelea y cuatro de los actores-guías desaparecen. Una pieza de baile comienza en el arco adjunto y los tres actores-guías que quedan llevan a la audiencia de 100 personas por un paseo hasta el teatro estudio. Allí dos de los actores-guías que habían desaparecido aparecen de nuevo en una escenografía del viejo pueblo de Grahamston. Cuando el público está sentado, Taudevin, cuenta la historia del pueblo, justo hasta su demolición, para construir la estación del tren, que está encima de ellos. Mientras otro de los actores-guías destruye la escenografía con un bate de críquet, llenando el escenario de pedazos del pueblo destruido. A continuación Lees representa un monólogo llevando al público a un viaje imaginario a través de las sucesivas etapas de la historia y la geografía del lugar en donde se encuentran. Así, termina esta realización escénica relacional a partir de un sitio específico, generando un documento sobre otras narrativas posibles que se pueden encontrar en cualquier lugar, en este caso concreto en el centro cultural Los arcos.

#### 4.-. Colectivo Flashmoon: *Flashmoon project* (2014)

El colectivo Flashmoon lo integran Raquel Rodríguez, Jorge Díez Urrea y yo mismo, aunque la formación de Raquel es de interpretación y la de Jorge y la mía es de dirección escénica, no hay roles establecidos entre nosotros, los procesos de creación se realizan entre los tres, incluso podemos intervenir como actores en las realizaciones escénicas. Este es el caso de *Flashmoon project*: el evento comenzó entre las 20:30 y 21:00 horas en Ritmos y costumbres, un local situado en la calle Corredera baja de San Pablo, en Madrid. Los participantes al llegar al local encuentran unas mesas numeradas, una barra abierta para tomar lo que deseen, y a los tres creadores del encuentro, saludando y tomando algo con el público. En una de las paredes se proyecta el título de este TR: *Flashmoon project* y el siguiente texto: por favor, guarden el siguiente número de teléfono en la agenda de su móvil, 619919047, es importante para el correcto desarrollo del evento. Muchas gracias por su colaboración.

A las 21:00 horas baja la música ambiente y suena una voz en off: señoras, señores, bienvenidos a Ritmos y costumbres, faltan dos minutos para el inicio del evento. A continuación mientras suena una música, se proyectan imágenes de todo el proceso de creación del evento. A los dos minutos, de nuevo la voz en off: señoras, señores, el evento va a comenzar. Les rogamos que conecten sus teléfonos móviles y los tengan disponibles. Les informamos que está permitido realizar fotografías y grabaciones en el formato que deseen así como que la barra estará disponible en todo momento. Esperamos que participen del evento.

A continuación los tres nos presentamos y decimos al público, entre otras cosas, que no queremos construir una representación escénica, cerrada, acabada, mostrable, y presentarla, porque queremos salir de esas esferas encerradas en sí mismas donde creemos se encuentra normalmente el teatro convencional. Al contrario, queremos construir un acontecimiento escénico colaborativo, que recupere el carácter político del teatro. Por eso para nosotros una de las cosas que teníamos clara desde el principio es que lo verdaderamente importante de lo que ocurra hoy, aquí y ahora depende de la relación que entre todos nosotros surja. Por esto este evento no está cerrado, nadie sabe realmente lo que va a pasar ni siquiera nosotros tres, dependerá de lo que ocurra entre todos nosotros.

Mientras se proyecta unas partidas de Go (un juego japonés donde la disputa se establece en la conquista del espacio y no en la captura de fichas) contamos como nos gustaría que fuese el espacio escénico, un espacio compartido donde todos podamos jugar. En lugar de plantear el espacio como un tablero de ajedrez, es decir, un tablero cerrado y donde las piezas cumplen con orden su función, planteamos al público un espacio como el Go, en donde unas fichas anónimas, singulares y colectivas, juegan a conquistar su territorio. De lo que se trata es de construir en un espacio sin fronteras fijas, sin muros estables, capaz de surgir en cualquier lugar, hoy es aquí, otro día será en cualquier otro lugar y desde cualquiera de nosotros.

En este momento les planteamos que pretendemos realizar un evento de teatro relacional, con el que construir una máquina de guerra que nos sirva para luchar contra la violencia del sistema. Por lo que el primer juego que planteamos es realizar un texto colaborativo acerca de la violencia y para eso ofrecemos al público la siguiente pregunta: ¿qué te violenta? y les pedimos que manden un mensaje de *whatsapp* al número de teléfono que hemos pedido guardar al principio y que también se proyecta en ese momento, junto con la clave de wi-fi de la sala. También ofrecemos para los que no tengan la aplicación o un móvil, una hoja y un bolígrafo para que podamos compartir todas las reflexiones acerca de la violencia. Se trata de construir un texto colaborativo, que sirva para engrasar esa primera pieza o engranaje de la máquina relacional. A continuación, Jorge, Raquel y yo mismo nos repartimos por las mesas para compartir con el público este momento de búsqueda. Durante un tiempo cada participante entre conversaciones, debates y bebidas, van enviando sus propuestas para el texto colaborativo sobre la violencia que finalmente se proyecta:

No poder hablar cuando necesito hacerlo, que me digan lo que tengo que hacer, dormir poco y tener que madrugar, la falta de higiene de las personas, que me pidan dinero, decidir antes de saber lo que quiero, la gente que quiere llamar la atención, la gente que nunca escucha, la crueldad a los animales, las personas ineptas, la gente que no respeta las rarezas, la razón, la convicción, la penumbra, moverme cuando duermo, pensar cuando me castigo, mear en un baño sin puerta, que me pidan que hable, ser hincha de un partido político, los prejuicios, los vasos de tubo, el zapatero del corte inglés, la gente tacaña, despertar por la mañana y que todo siga igual, los favoritos de *twitter*, las conversaciones privadas, las miradas fijas en el metro, los camareros que no te hacen caso, los hombres con pantalones blancos, hablar en público, que me griten, no encontrar trabajo, las muertes por género en España, el abuso del poder, la manera de conducir de los españoles, subir con un desconocido en el metro, caminar detrás de una mujer, no poder conectarme al wi-fi, no tener una buena respuesta ahora, la injusticia, que desprecien mi trabajo, la cabezonería, la pasividad, que me hablen recién levantado, que me quiten la última parte de algo que me estoy comiendo, la prepotencia, la gente que

come chicle y rumian como vacas, la gente que no piensa como yo, que invadan mi intimidad, que la gente mayor me subestime, la falta de respeto, el qué dirán, la violencia, la gente que no comparte, el cinismo, la policía, la monarquía, los gritos, los golpes, la iglesia, los fachas, no dormir, las personas, los objetos, las situaciones.

Entre los tres explicamos, alrededor de preguntas y reflexiones de los espectadores, que ante toda esta violencia es ante la que queremos responder, que todas estas grandes y pequeñas violencias son las que nos empujan a actuar con violencia. Contamos que responder con violencia a la violencia se nos presentó como una primera opción, que se nos ocurrió durante el proceso de creación proponer al público salir a la calle a conquistar nuestros espacios con violencia y también nos preguntamos: ¿por qué no nos parece legítimo responder con violencia a la violencia? ¿Por qué no nos parece legítimo responder con violencia a los que están quitando todo a muchos? ¿Qué evita que conquistemos nuestro espacio con violencia? ¿Qué nos controla para evitar ser violentos? ¿Por miedo? ¿Entonces aceptamos que nos disciplinen? ¿Que controlen nuestros afectos, nuestros deseos? El concepto que nos fue alejando de la violencia sin abandonar la convicción de responder a la misma, fue descolgarnos, salir de la confrontación clásica de un bando contra otro, buscar un camino situado entre los dos polos que no dejan de chocar generando cada vez más violencia. Porque descolgarnos puede ser más violento que la violencia clásica, ya que nos permite escapar a sus esquemas represivos, que los pone a prueba, que cuestiona más efectivamente la grietas de las normas que nos imponen y sus mecanismos de control. Descolgarse de la violencia para enfrentarse al miedo que genera. Construir una máquina relacional que nos permita vencer esos miedos y esa es precisamente otra de las piezas fundamentales que nos ha llevado a proponer este evento, el miedo que le tenemos tanto a la violencia como a tantas otras cosas. Y es que si hay algo que tenemos en común los tres y que vemos reflejado en el mundo que nos rodea es que tenemos miedo...

A continuación planteamos realizar otro texto sobre el miedo entre todos, nosotros tres decimos algunos miedos y cada participante puede intervenir cuando quiera aportando sus miedos, el texto final queda aproximadamente así:

Tengo miedo a la nada, a la cobardía, tengo miedo a rendirme, a la derrota, miedo a decir públicamente que no valgo, que no sé, miedo a besar a un desconocido sin pedir permiso en medio de la calle. Tengo miedo a que se acaben las bombillas convencionales, miedo a las batas blancas, a la oscuridad, al dolor físico, a mí muerte, a la de los que más quiero, tengo miedo a perder la cabeza o los pies que me unen al suelo. Tengo miedo a lo desconocido, a la desconocida, a desconocerte,

a la soledad, al aislamiento, tengo miedo a encontrarme con el otro, contigo, al frío y a la cobardía, miedo a no desear y a que siempre gane la pereza. Miedo a robar comida en un supermercado y a mear en mitad de calle apuntando a la gente. Tengo miedo a no ser querida, a no quererme y a quererme demasiado, miedo a querer y no poder, miedo al capitalismo y a que se vuelva a caer Internet.

Tengo miedo a que vuelva el pasado indeseable, a la dependencia, a depender emocionalmente de ti, y de mi, tengo miedo a los otros y al deterioro físico. Tengo miedo a caerme por el váter, miedo a romper el rol laboral, miedo a que todo siga igual, tengo miedo a la familia y a una Navidad eterna, tengo miedo a no conciliar el sueño, miedo a la autocensura, tengo miedo a ser invisible en mitad de la noche y a desnudarme en la calle. Tengo miedo a cruzarme con la policía y quemarles el coche. Tengo miedo a robar un banco, miedo a la pobreza, tengo miedo a los veganos y tengo miedo a mi vergüenza. Tengo miedo a hacer un simpa, a que se me queme el arroz. Tengo miedo a los curas, a la policía y a perder mi intimidad. Tengo miedo a que se acabe la batería, a olvidarme de recoger a mi hija a las 5, a las catástrofes naturales, tengo miedo al lenguaje y a las palabras, tengo miedo a escalar edificios institucionales, miedo al hambre y a que se acaben los boquerones en vinagre.

Tengo miedo a no reprimir mis impulsos violentos, a saltar al vacío, tengo miedo al totalitarismo, miedo a coger el coche y no respetar ninguna norma. Tengo miedo a defraudar, incluso a Hacienda. Tengo miedo a bloquear edificios institucionales, miedo a quemarlos, a destrozarse mobiliario urbano y a abofetear a algún político. Tengo miedo a la agresividad, a no darme cuenta de lo que está pasando, tengo miedo a enfrentarme con los antidisturbios en una manifestación, a chocar un coche contra un escaparate o romperlo a golpes. Tengo miedo a que no me desees y a perder mi *iphone 5s*.

El siguiente juego es el mapa de los miedos: cada mesa debe elegir su miedo principal, los que no estén de acuerdo con el miedo elegido pueden cambiar de mesa y elegir la que tenga el miedo con el que más se identifica. Surgiendo así grupos por miedos comunes. Después de varios minutos en el que tanto Raquel, Jorge como yo mismo, nos desplazamos por las mesas, participando de interesantes debates sobre los miedos principales, y sobre las maneras en que cada micro grupo intenta llegar al miedo común, invitamos a los participantes a realizar lo mismo pero con el miedo secundario, así que vuelven a organizarse nuevos grupos, y nuevos debates, en torno a los miedos secundarios. Mientras todo esto ocurre Jorge realiza en un ordenador un mapa de los miedos a partir de los distintos casos que van sucediendo. Al finalizar el juego, esta representación gráfica se proyecta, y aunque improvisada no deja de ser una interpretación estadística de nuestros miedos.

A continuación los tres explicamos que para enfrentarnos a la violencia y el miedo que esta genera, queremos realizar un *flashmob*, es decir, una coreografía breve realizada en un espacio público con una finalidad reivindicativa. Nuestra intención en este caso es enfrentarnos al miedo que nos genera la autoridad representada por la comisaría situada en la Plaza de la luna, una pequeña parte de aquellos que sí ejercen la

violencia legítimamente, que sí están autorizados a generar miedo. Por otro lado, la Plaza de la luna y sus calles adyacentes, forman una de las zonas más video-vigiladas de Madrid. Hemos elegido un *flashmob* porque nos parece una acción segura, divertida y al mismo tiempo nos permite realizar una acción colectiva, que nos implica físicamente, y que por un momento al menos, nos convierte en una comunidad enfrentada a sus miedos. Para esto hemos elegido la canción *No controles*, escrita por Nacho Cano y popularizada por la banda Olé Olé con la voz de Vicky Larranz en 1983:

No controles mi forma de vestir porque es total y a todo el mundo gusto.  
 No controles mi forma de besar porque es total y a todos les encanta  
 No controles mis vestidos  
 No controles mis sentidos  
 No controles mis vestidos  
 No controles mis sentidos  
 No  
 Interludio gestual  
 No controles mi forma de bailar porque es total y a todos les excita  
 No controles mi forma de mirar porque es total y a todos enamoro  
 No controles mis vestidos  
 No controles mis sentidos  
 No controles mis vestidos  
 No controles mis sentidos  
 No  
 Interludio gestual  
 No controles mis vestidos  
 No controles mis sentidos  
 No controles mis vestidos  
 No controles mis sentidos  
 No controles mi forma de vestir porque es total y a todo el mundo gusto  
 No controles mi forma de besar porque es total y a todos les encanta  
 No controles mis vestidos  
 No controles mis sentidos  
 No controles mis vestidos  
 No controles mis sentidos  
 No  
 Interludio gestual  
 No controles  
 No controles  
 No controles  
 No controles  
 No

A continuación invitamos al público a realizar al *flashmob* con nosotros, la mayoría de espectadores se levanta y comenzamos a ensayar el *flashmob* en el local. Cuando alcanza cierta forma salimos de Ritmos y costumbres, y caminamos por la acera de la derecha hasta la Plaza de la luna, y siguiendo la indicación de Raquel, comenzamos la coreografía y la canción delante de la comisaría que se encuentra en la

plaza. Al finalizar volvemos directamente al local. Dos instantes de esta coreografía las podemos observar en la imagen catorce y quince:



Imagen 14



Imagen 15

Con esta acción pretendemos construir una comunidad artística en donde se exponga las singularidades plurales, es decir, se realice un reparto de los seres

singulares, en torno a la creación de una máquina de guerra. Una comunidad temporal que no es una agrupación de individuos, posterior a la elaboración de la individualidad misma, pues la individualidad como tal sólo puede manifestarse en el interior de una comunidad, es la comunicación de “seres singulares” separados que no existen como tales más que a través de dicha comunidad. La comunidad no es, pues, ni una relación abstracta o inmaterial, ni una sustancia común. No es un ser común, es un ser en común, o estar uno con el otro, o estar juntos. Y juntos significa algo que no es ni exterior ni interior al ser singular, es la existencia, sin ninguna esencia, es la venida al mundo.

Así, la comunidad artística que plantea *Flashmoon project* no es una comunión o una comunidad cálida, no es un fondo, ni una esencia, ni una sustancia, tampoco una fusión colectiva, sino que existe en tanto se comunica. No hay fusión, no hay ser común, ni tampoco una entidad de comunidad sino que hay ser en común. Este “estar juntos” que es la comunidad, tampoco tiene que ver con la producción de algo, con el acabamiento de una obra, ya que es inacabable. La comunidad no se construye, como si se tratara de una obra, sino que es la exposición inacabable de las singularidades.

En cualquier caso este intersticio social agonístico o ecotono, no se plantea como un camino hacia una nueva “verdad”, ya que partimos de la premisa de que el mundo es antagónico, y no hay posibilidad de resolver este conflicto, ya que cualquier consenso esconde el rechazo de los que no están de acuerdo, a las minorías, todo acuerdo sin fisuras es un acto de maquillaje de la realidad. Este modelo antagónico plantea la imposibilidad del acuerdo entre las partes, y la necesidad de estar en conflicto permanente si se quiere dar voz a las minorías. Por esto es tan necesario estos encuentros umbrales en donde podemos cuestionar lo que en cada momento histórico está instituido simbólicamente.

En tiempos de una estetización rampante del entorno vital, en una situación en la que priman la cultura del ocio y del entretenimiento, es necesario estrategias como la irritación, el choque de marcos, la desestabilización de la percepción de uno mismo, del otro y del mundo.

##### 5.- Colectivo teatro relacional: *La merienda engorda* (2012)

El Colectivo teatro relacional es un grupo de investigación y experimentación teatral centrado en el análisis y desarrollo de nuevas tendencias estéticas. A partir de los postulados del teatro posdramático, de la postmodernidad y su crítica, el Colectivo teatro relacional examina las potencialidades de un teatro discursivo, asociativo y relacional. El propósito es elaborar experiencias que consigan crear un vínculo entre la vida y el arte y se conviertan así en actos de intervención de la realidad sociopolítica, en intersticios sociales, alejados del teatro convencional y canonizado que prima en el panorama contemporáneo. Actualmente indaga en las posibilidades de un modelo de teatro como vivencia y acontecimiento en el que el propio acto de comunicación propicie la construcción de comunidades temporales participativas capaces de encauzar el disenso.

El colectivo está formado por tres directores de escena y pedagogos del Departamento de Dirección Escénica de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid: Ana Contreras, Agustina Aragón y yo mismo.

Una de las realizaciones escénicas del Colectivo teatro relacional es *La merienda engorda* (2012), un evento que surge de la invitación por el 7º Encuentro de teatro comunitario de la Universidad Autónoma de Madrid para organizar *La merienda engorda* el 2 de mayo del 2012 en el Centro Cultural de la UAM, *La Corrala*, situada en el Rastro, Madrid. *La merienda engorda* es una actividad que se realiza todos los años organizada por diferentes personas o colectivos y que consiste en una merienda, como final del Encuentro, tras la muestra del taller que tiene lugar en cada convocatoria. En 2012 se trató del taller de creación teatral *El país donde todas y todos se reúnen*, impartido por Edith Scher y Daniel Mir de *Matemurga*, Teatro comunitario de Villa Crespo-Buenos Aires, un proyecto integrado en la Red Nacional de teatro comunitario de Argentina.

En este contexto el Colectivo teatro relacional se reúne para trabajar sobre el tema principal del evento: la merienda. Después de unas reuniones llegamos a la conclusión que la idea principal del evento podría ser la justicia distributiva, los diferentes modelos de distribución de los recursos y su relación con la justicia. Todo esto en el marco de la participación del público. Para integrar la comida, la reflexión sobre la justicia distributiva y la participación del público, llegamos a concretar dos

espacios diferenciados y confrontados, en donde llevar a cabo dos formas de organizar la distribución de los recursos, en esta caso “la merienda”. Un espacio dedicado al sistema individualista vigente y el segundo espacio dedicado a un posible sistema comunitario. Decidimos, pues, crear dos mesas como metáfora de estos dos mundos, cada una de ellas con sus recursos (merienda) y con sus reglas de cómo distribuir dichos recursos.

Las reglas de la mesa “Cada uno lo suyo”, metáfora del individualismo, se construyen sobre los mitos del sistema: se puede ganar mucho (a costa de los otros), y gana quien tiene “más habilidad”, “más inteligencia”, “más valentía” en el contexto de la competitividad. El juego del bingo es el que nos pareció que reúne todos estos requisitos ya que también podría ser visto como una metáfora de la Bolsa, en la que las acciones serían los cartones del bingo con los que se puede ganar más comida, más recursos. El tipo de relaciones que propicia un juego como éste se basa en el individualismo competitivo.

En la mesa “Todo para todos”, metáfora del espíritu comunitario, se construye a partir de la idea de comunidad, y se plantea que es la propia comunidad de espectadores quien debe decidir cómo realizar el reparto de la merienda.

Al entrar al evento, a cada participante se le informa de que puede colocarse libremente alrededor de una de las dos mesas, y que para tomar una decisión se le aconseja leer las instrucciones que aparecen en dos tableros encima de cada mesa, porque la manera de organizar la merienda se realiza según dichas normas. Las reglas que aparecen encima de cada mesa son las siguientes:

Mesa “Todo para todos” (metáfora de la comunidad):

- 1.- Toda la comida que habéis puesto en la mesa pasa a ser propiedad comunal.
- 2.- Debéis hacer un reparto justo de la comida. El reparto se considerará justo cuando todos estéis de acuerdo.
- 3.- No podéis comer hasta que os pongáis de acuerdo.
- 4.- En cualquier momento podéis cambiar de mesa.

Mesa “Cada uno lo suyo” (metáfora del individualismo):

- 1.- Cada uno conserváis vuestra comida en propiedad.
- 2.- La única manera que tenéis de ganar comida es jugando al bingo. Los cartones se comprarán con comida. Los premios de línea y bingo se pagarán con la comida apostada.

3.- Cada uno puede ceder una parte de su comida para crear un subsidio para los que se queden sin nada en el juego.

4.- Debéis elegir a un coordinador, que será quien regule el valor de los cartones, los premios y organice el subsidio.

5.- En cualquier momento, podéis cambiar de mesa.

6.- No podéis comer hasta que deis por finalizado el bingo.

Los participantes van entrando en el espacio y se dirigen a una de las mesas colocadas en ambos laterales, los que se colocan en la mesa comunitaria leen las reglas y debaten la manera de distribuir la comida. Tras aproximadamente media hora deciden repartirse los recursos existentes aceptando compartir la comida y en algunos casos no lograr todo lo que uno desea por el bien del reparto comunitario. Finalmente incluso deciden brindar por el reparto justo de los recursos y la comunidad, como se puede ver en la imagen 16:



Imagen 16

Por otro lado, en la otra mesa, aparece un líder que organiza el bingo, al que deciden jugar entre todos. Surge un debate sobre cuanta comida equivale a cada cartón ganado y qué hacer con los que se quedan sin nada. Organizan un subsidio para los que pierden toda la comida. Cada uno se concentra en la manera de ganar más comida. Finalmente se reparten la comida según lo ganado en el bingo. Las relaciones surgidas en ambas mesas se desarrollan de forma completamente distinta, creando así el documento: la mesa comunitaria potencia el diálogo, la colaboración, el intercambio,

mientras que la mesa metáfora del individualismo, potencia el orden, el enfrentamiento, la competitividad, y el aislamiento.

6.- Migue Ángel Rodríguez : *Algo está pasando y no sé que es*

En el contexto de la Real Escuela Superior de Arte Dramático, en Madrid, en la que soy profesor titular de Dirección Escénica, en la asignatura Prácticas de Dirección Escénica II, el alumno Miguel Ángel Rodríguez, en el curso 2012/2013, realizó una realización escénica relacional que mereció la calificación de matrícula de honor. A continuación voy a describir como fue el proceso de creación así como el evento relacional final.

En las primeras reuniones Miguel Ángel Rodríguez me propone trabajar el tema del encuentro con el otro y una gran libertad para encontrar la mejor formulación escénica. Le propongo trabajar a partir de la lectura de algunos textos, dos específicamente: *Ser singular plural* de Jean-Luc Nancy, como reflexión filosófica sobre la dualidad singular-plural, es decir, la necesidad del encuentro con el otro para poder ser, y *Estética relacional*, de Nicolás Bourriaud, que como hemos visto rechaza la creación artística convencional para organizar la creación artística a partir del encuentro. A partir de estas y otras lecturas, en las diversas tutorías, nos cuestionamos la posibilidad de no hablar sobre un “encuentro” sino construir uno con el público, en el contexto de un evento relacional, ya que cuestionar las maneras que tenemos de relacionarnos, desde un marco teatral que reproduce esas mismas relaciones de poder nos parece contradictorio. Nos planteamos la necesidad de comenzar por analizar el sistema local en el que se ubica la propia realización escénica. Para cuestionar el sistema es necesario cuestionar la forma en el que se pretende trabajar, es decir, el encuentro teatral en sí, y sus estructuras espacio-temporales para que los conflictos no ocurran en tercera persona sino que se encarnen en cada individuo, en nosotros mismos. Plantear una realización escénica que critica algo que ocurre en otro lugar, como por ejemplo las relaciones de poder, mientras que en la propia estructura socio-política del grupo teatral, se siguen reproduciendo relaciones de poder, es bastante hipócrita.

Como el proyecto versa sobre el encuentro es inevitable reflexionar sobre el encuentro teatral en sí mismo. Nos preguntamos: ¿cómo es el encuentro en el teatro convencional? ¿Se reproducen las mismas relaciones de poder que estructuran la sociedad? Obviamente no se construyen relaciones entre creadores y espectadores en el mismo nivel, sino que se establece una específica organización del trabajo: unos hacen

mientras otros observan. Se establece una división jerárquica del poder, basada en relaciones de poder. La realización escénica que finalmente se tituló: *Algo está pasando y no sé qué es*, se estructura a partir de la idea de encuentro, tanto en el propio cuestionamiento de la forma teatral convencional, como del ensayo de modelos de teatro documento posmoderno, así como el encuentro como lugar donde poder construir relaciones en un contexto no mercantil. Se plantea el evento relacional como un encuentro en donde ensayar formas de estar juntos, en una comunidad artística.

Para poder construir este encuentro, no es suficiente con proponerlo, las estructuras de poder impuestas por el sistema están muy arraigadas en todos nosotros, por lo que es necesario desarticular estas estructuras. Una cuestión básica que sostiene el sistema es una forma específica de vivenciar el espacio y el tiempo. Por lo que en el proceso de construcción escénica nos centramos en transgredir los marcos espaciales y temporales comunes del teatro convencional. El tratamiento del tiempo general de una representación convencional dura entre una hora y tres. Por lo que *Algo está pasando y no sé qué es*, se organiza en tres días y se anuncia que para tener una experiencia completa es necesario asistir a los tres días. Esta formulación en tres días, además de reforzar el encuentro que trasciende la hora y media del teatro convencional, pretende construir una experiencia. Tampoco el inicio y el final de la realización escénica están marcados con nitidez, ya que el espectador puede asistir el primer día, a la hora que quiera, no hay una hora determinada de comienzo, sino que es su responsabilidad tomar la decisión de cuándo comienza para él el evento, solo se anuncia un intervalo de tiempo que es de 17:30 a 21:00, en el cual puede asistir en cualquier momento. Tampoco el final es preciso, ya que la fiesta del último día, no tiene un final claro, sino que se va diluyendo, y cada uno decide cuando es su final.

En relación al espacio igualmente se trata de liquidar las estructuras espaciales de poder del teatro convencional. El primer día, el espacio es como la instalación de un museo, que se ubica tanto en el espacio teatral convencional como en los camerinos, y pasillos cercanos al espacio escénico. Los espectadores pasean e interrelacionan con cada instalación, recorriendo la totalidad del espacio de la manera que individualmente decidan. El segundo día, se plantea un espacio convencional que se utiliza para cuestionar las relaciones de poder que este espacio contiene. El tercer día, el espacio es común y creadores como espectadores se integran en la acción.

Con *Algo está pasando y no sé que es*, pretendemos construir un intersticio social agonístico con el que ofrecer unas relaciones sociales distintas a las hegemónicas,

dando lugar a un intento de imaginar formas de vida distintas, que pretenden crear intercambios humanos diferentes a los impuestos en el sistema mercantil en el que vivimos. Pretendemos construir vínculos sociales, espacios y tiempos en los que el individuo pueda al fin desplegar la totalidad de su experiencia e invertir el proceso desencadenado por la producción industrial, que introduce el trabajo humano en una cadena de montaje controlada por un tiempo mercantil. Se trata de construir un dispositivo con el que pensar y vivir el mundo, como una estructura en proceso y así liberarse de las dominaciones existentes, percibiendo el mundo como una construcción artificial y móvil, en la que podemos intervenir.

A partir de todas estas cuestiones va construyéndose la realización escénica que finalmente transcurre durante tres días de la siguiente manera: el primer día, el espectador puede ir cuando quiera, quedarse el tiempo que considere, y marcharse cuando lo desee, siempre entre las 17:30 y las 21:00. Las instalaciones que puede ver el público son las siguientes:

1. El encuentro: dos gradas enfrentadas donde el público puede sentarse. Junto con los asientos típicos del teatro convencional, otros asientos atípicos, tronos, sillas de playa, taburetes de bar, sillas de aulas, etc., provocando así el símbolo de distintos lugares desde donde colocarse como espectador. Entre las dos gradas, marcos colgando de las varas, para que los espectadores sentados puedan jugar a mirar a otros espectadores sentados y cuestionar la mirada, ¿dentro de marco? ¿fuera de marco? Al mismo tiempo, un bucle de luces va cambiando las posiciones de la luz iluminando distintas partes de la grada, alguien sentado fuera de la luz puede encontrarse de pronto bajo el foco, pasando de ser el que mira, espectador, al mirado, protagonista.

2. La manzana de la discordia: anclados en el suelo, dos billetes de 500 euros. Los 1000 euros que la RESAD da a cada alumno para la producción del montaje de final de carrera. La presencia del dinero constantemente como escenografía define el encuentro.

3. ¿Qué debería ocurrir?: en una mesa un ordenador con una página en blanco y al lado una pregunta “¿qué debería ocurrir en el teatro?”. El espectador que lo desee contesta a la pregunta, enfrente un espejo colgando de una vara devuelve el reflejo del que escribe, produciendo un encuentro consigo mismo. Lo que se escribe sale proyectado sobre la pared del teatro, modificando de esta manera el espacio, redefiniendo la arquitectura teatral.

4. El pasillo: en el pasillo trasero de la sala y en las escaleras hacia los camerinos, una instalación en la que se recoge el proceso: escritos, notas, fotografías, colgando del techo y de las paredes, maquetas en el suelo, dibujos, un audio de conversaciones grabadas en los ensayos, donde el espectador puede detenerse e indagar, compartir el proceso, cuestionando también la temporalidad, dónde comienza la pieza, el primer día, o empezó hace mucho tiempo en los ensayos, en los que el espectador, aunque no físicamente, ya está presente. Algunos de estos objetos son los que se pueden ver en la imagen 17:

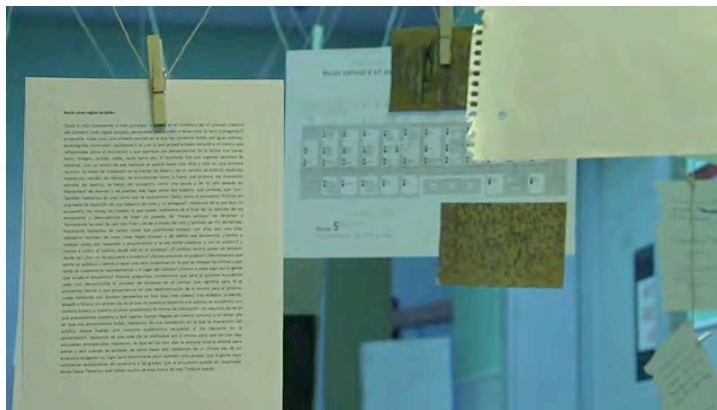


Imagen 17

5. Sin título 1: primer camerino. En él, una cama, símbolo del encuentro íntimo, donde tumbarse a charlar. Pero también a mirar a un televisor conectado con una cámara que graba la sala. El espectador advierte que justo antes, cuando estaba en la sala podía haber alguien mirando, reproduciendo los encuentros de poder, la vigilancia, mecanismos del sistema. Además junto a la cama y la televisión hay un marco y una silla para sentarse a mirar la escena.

6. Sin título 2: segundo camerino. El equipo creativo sentado alrededor de una mesa redonda charlando, debatiendo, como ocurrió en el proceso. Los espectadores entran de uno en uno en el camerino y se sientan en la única silla vacía que queda alrededor de la mesa, ocupando el sitio que les pertenece, el sitio que ocupaba en el proceso. El espectador puede escoger a uno de los miembros del equipo para que le cuente una historia sobre la pieza. La idea no es establecer una conversación larga, no es contestar a todas las preguntas, sino que el espectador se lleve una historia que pueda compartir con otros espectadores que escucharon otras, y así provocar nuevos

encuentros, a la vez que se refuerza la idea de que el espectador toma decisiones que tienen consecuencias, si eliges a uno te pierdes las historias de los otros.

El segundo día, el espacio se organiza a la italiana, y los actores en el espacio escénico desarrollan las siguientes acciones, enumeradas por orden de realización:

1. Entrada. Según va entrando el público, tres actores en el escenario con micrófonos y sentados en tres sillas van describiendo a los espectadores. Describen su aspecto, en ocasiones hacen referencia a lo que son, describen sus movimientos, como si estuviesen acotando sus acciones. Cuando todo el público ha entrado y se encuentra sentado continúan, escogiendo a espectadores en concreto, imaginando en voz alta sus pensamientos, a veces ficcionalizando sobre ellos, trazando relaciones entre ellos. De esta manera, inmediatamente se convierte al espectador en el protagonista de la pieza, centro de la dramaturgia, el texto, el foco, la atención, etc.

2. Cortarse el pelo. Los tres actores se cortan el pelo en escena. Una simple acción como símbolo de la no representación. Una acción que no se puede representar ya que es irreversible, no se puede repetir.

3. Consejos. Dos de los actores dan consejos a un tercero para que realice la representación del comienzo de la obra. Los consejos se dicen con un tono distanciado e irónico y están amplificadas por un micrófono. Representan una serie de tópicos que construye el teatro convencional, como lo hacemos, sus estructuras, y de esta forma irónica los cuestionan. Tras la retahíla de consejos tópicos parece que el tercer actor va a realizar la escena, pero finalmente no hace nada.

4. Historias simultáneas. Los tres actores se colocan en proscenio (casi invadiendo al público), uno escoge a alguien en particular del público y le pide que le escuche, comienza a contar una historia personal, posteriormente, mientras el primero sigue con su historia, otro actor comienza el proceso y al rato lo hará el tercero. Por lo tanto, se simultanean tres historias a la vez en escena, sumiendo al espectador en confusión y obligándole a accionar, a tomar la decisión de a quién escucha y responsabilizarse de esa decisión.

5. Correr. Los tres actores corren de forma desesperada sin ningún sentido sobre el escenario mientras suena el *Requiem* de Mozart. La acción de correr se alarga en el tiempo, corren hasta que ya no pueden más, cuando están agotados paran. Estas acciones, en las que los actores corren, accionan, y se agotan, es una forma de hablar del momento presente y de la no representabilidad.

6. Poema. Tras correr, los actores suben a gradas y se sientan con el público. Un actor anuncia que va a leer un poema compuesto por todos y procede a leer todas las respuestas que los espectadores escribieron el día anterior a la pregunta ¿qué debería ocurrir en el teatro? El hecho de leerlo desde el público refuerza la idea de que la autoría es compartida, y recuerda al público que lo que se lee fue escrito por ellos, pertenece a ellos, es lo que ellos piensan del teatro.

7. Descanso. Se anuncia la llegada de la mitad de la representación y el descanso, pero se propone que el descanso se haga dentro de la sala, todos juntos. Se habilita el escenario como zona de fumadores. Los que bajan al escenario a fumar, rompen inmediatamente la dualidad actores/espectadores, se convierten en actores sobre el escenario en que son mirados, como personajes de una representación.

8. Primero planos. Durante el descanso se ha preparado una cámara conectada a un proyector. Un actor enfoca la cámara a público haciendo primeros planos de distintos espectadores. Cuando hay un primer plano otro actor con un ordenador conectado a otro proyector comienza a interpelar al espectador, el texto aparece superpuesto con la imagen del primer plano, el espectador se siente interpelado y comienza el diálogo. El espectador así, se convierte en protagonista ineludible, con su imagen proyectada y su voz resonando en la sala. En los diálogos se provoca a los espectadores para que den opiniones sobre la pieza, cuenten historias, interactúen con otros espectadores, cuestionen lo que ocurre, a la vez que se les coloca en el lugar violento del foco.

9. 1000 euros A. Entran los 1000 euros portados por dos actores. Que estén de forma física, como elemento real y no virtual, agudiza la conciencia y el peso de las acciones con dinero y la presencia del sistema capitalista estructurándolo todo. Los dos actores enunciarán una larga lista de cosas que se pueden comprar con 1000 euros, desde artículos de lujo a artículos básicos, ofreciendo un espectro y un valor real del dinero y planteando la dicotomía entre mucho y poco.

10. 1000 euros B. Se propone a los espectadores que como la obra versa sobre el encuentro, el dinero de producción debería gastarse para todos y por todos, se propone gastarlo en una fiesta para el siguiente día, una fiesta como encuentro, una fiesta como origen ritual del teatro, las bacanales, los ritos tribales, etc., aunque se abre la posibilidad a otras propuestas. Se responsabiliza al espectador de nuevo de lo que ocurre en la pieza, que según decida él será de una manera u otra, el espectador es un co-autor de la pieza y ha de responsabilizarse de ello, se crea un debate sobre qué hacer con el dinero. Se aborda también el tema del dinero, de la situación social, del arte, y entran en

la reflexión colectiva conceptos como subvención, culpa, caridad, etc. Algunos espectadores plantean que no es moral gastarse el dinero en una fiesta y que se debería donar el dinero a una ONG, otros plantean que sería mejor repartir el dinero entre los espectadores, alguno incluso plantea la posibilidad de pagar unos masajistas para que nos den masajes. Algunos espectadores indignados porque no creen que se debe malgastar el dinero de esta manera abandonan la sala, algunos otros sin embargo defienden el gasto excesivo y comprar artículos de gourmet. Algunos otros plantean la posibilidad de comprar comida y rociarla con insecticida en la puerta de la RESAD para llamar la atención sobre las prácticas de los grandes supermercados. También se debate sobre cómo lograr que estas acciones llamen la atención de los medios. El debate continua y el conflicto sucede en cada espectador que ha de debatir y defender su punto de vista para tomar una decisión en conjunto, se cuestiona por tanto la manera de tomar la decisión. Después del debate, se decide por mayoría gastar el dinero en una fiesta encuentro para el siguiente día. Muchos de los que no están de acuerdo con la decisión tomada plantean no asistir al día siguiente.

11. Final. El actor-director lee el siguiente texto a micrófono que apela al público y al equipo tratándoles por igual, como participantes, evocando el lugar poético del encuentro y del arte, el hecho de estar presentes y juntos:

El final está llegando. O quizá haya llegado ya. O quizá haya pasado y estemos ya en otro momento, en otro lugar, o quizá continuemos en el mismo y realmente no seamos capaces de escapar de aquí, nunca y el final no llegue. Parece, que quizá, no haya final. La escenografía entra y comienza a desmontar la escenografía, mañana debemos encontrarnos otra vez, mañana tenemos que volver aquí y mirarnos de nuevo a los ojos, a ver qué pasa, y ella ha de dejarlo todo preparado, para que podamos volver. Entre el público hay alguien que ya no está. Ha desaparecido. Los actores se juntan en una esquina, beben agua, se abrazan, comentan alguna parte de la pieza que no ha salido lo bien que ellos esperaban, quizá, se dan cuenta, podrían haber hecho algo de otra manera. Demasiado tarde pues no volverá a repetirse. Entre el público hay alguien que piensa que no ha entendido nada, que todo esto es demasiado confuso y que no sirve para nada. Otro, a su lado, sin embargo, piensa que qué interesante y que no se ven estas cosas normalmente y que qué bien. En cualquier caso las luces ahora suben iluminando la pared derecha, descubriéndonos una parte de la arquitectura en la que no habíamos caído o que habíamos olvidado. Sentado a la mesa, el director lee ante un micrófono un texto como si de una acotación infinita se tratase, como si de una acotación de la vida se tratase. Aunque probablemente piense en otras cosas distintas a la acotación, como ¿habrá funcionado esto que he planteado? ¿es este el teatro que quiero hacer? ¿me querrán los otros después de hacer esto? ¿podré hacer este tipo de trabajo cuando salga de la escuela? ¿aprobaré la asignatura con este trabajo? En el público hay dos personas que han empezado a pensar que les apetece ir a tomar una cerveza al Tercio, sin embargo, no se han movido, siguen ahí. Otra quiere bostezar pero no lo hace porque no cree que sea adecuado. El iluminador ha

bajado al escenario y realiza una serie de movimientos extraños, no los entendemos, aunque parecen esconder un significado oculto y profundo. Es posible que esta situación dure todavía mucho tiempo. Hay que estar preparados. Pero eso, ¿cómo se hace? ¿cómo se hace? ¿cómo hacer para estar preparados unos junto a otros? ¿cómo hacer, sí somos cientos, miles, millones? En algún lado, por cierto, en este mismo instante, tal vez tiene que estar pasando algo diferente. Los actores se acercan a la escenógrafa y comienzan a ayudarla. Alguien en el público piensa que él también podría echar una mano, pero no se levanta. Otro, observa detenidamente las paredes del teatro, sus paredes negras. Piensa en el teatro y en que estamos aquí metidos desde hace rato. Piensa que le gustaría que el teatro no tuviese techo y poder mirar el cielo desde donde se encuentra. Mirar arriba, lejos, muy lejos. El tiempo pasa y seguimos aquí y no está claro si realmente está pasando algo o seguimos igual. A estas alturas podíamos estar en otro sitio, haciendo otras cosas. Afuera del teatro la gente fuma en las escaleras de la entrada. Comentan el último espectáculo que han ido a ver, se cuentan las obras que están preparando, cómo han sido las clases, algunos se abrazan, otros se miran con desconfianza, ¿pensarán ellos en nosotros? ¿pensarán en nosotros, aquí, encerrados todavía? Entre el público alguien se pregunta ¿pero que quieren de mí? ¿por qué no acaban de una vez? Alguien se ha desentendido de la obra y piensa en la suya propia. Piensa en que tiene que pensar en la iluminación y pedirle a alguien que le ayude y que todo el mundo está muy liado y ya nadie tiene tiempo para nada y que quizá, sólo quizá, sea tarde, demasiado tarde. Llevamos aquí tanto tiempo que ya no sabemos cuando llegamos. Ni por qué estamos aquí. Ni para qué. Podríamos quizá, ahora, salir todos juntos de aquí y ponernos a caminar, todos juntos. Caminar sin parar, salir del teatro y caminar. Pasar las calles con su iluminación triste. Mirar las casas alumbradas, llamar a los timbres, a todos los timbres y decir a la gente que baje, que baje con nosotros, que nos acompañe, que venga a caminar. Nos tomarían por locos. Alguien entre el público siente un poco de frío. También lo siente la escenógrafa y el actor. El resto no ha notado nada. ¿Dónde llegaríamos si caminásemos sin parar?, ¿dónde se acabaría esta larga marcha?, ¿pensaríamos en el teatro vacío cuando estuviésemos lejos?, ¿nos acordaríamos?, ¿cuánta gente estará caminando, ahora mismo, como nosotros? Poco a poco, la escenógrafa, el iluminador y los actores se han sentado a mi lado. Los dos que pensaban ir a tomar una cerveza siguen pensando en ella y seguirán pensándose hasta que se la tomen por fin. Al mencionar la palabra cerveza, alguien entre el público ha comenzado a pensar en ella y ya son tres. Alguien se acuerda del mechón de pelo que los actores se cortaron al principio de la función. Piensa en los pequeños actos irreversibles del día a día. Esos que no se pueden volver a repetir. ¿Cómo vivir ante tal revelación? ¿cómo continuar ante la certeza de que la vida está plagada de pequeños actos irreversibles, reales e irreversibles? ¿Qué está pasando ahora? ¿y ahora? ¿y ahora? ¿ahora? Algo está pasando y no sé qué es. Alguien entre el público se da cuenta de que está sentado al lado de otro alguien. No lo había pensado hasta ahora. ¿Quién es ese otro que se sienta a mi lado? ¿Por qué está aquí? ¿De qué manera nos sentamos juntos? ¿para qué? Puede que en algún momento todo esto cobre sentido, o quizá empiece a dejar de tenerlo. Esta se acaba ya, esta acotación y seguimos aquí sentados, juntos. La voz del director que narra estas palabras desaparecerá pero queda otra voz.

El tercer día, último del evento relacional, se plantea como un encuentro en que ya no se diferencia a espectadores de creadores, todos nos encontramos al mismo nivel, después de los dos días anteriores para realizar la fiesta. Con toda la comida y bebida preparada, el director plantea crear unas reglas para el encuentro. La realización de una

fiesta no es sólo por el hecho de representar un encuentro, encontrarse, sino que tiene como finalidad que ocurra algo más, que nos encontremos de otra manera, que se discuta sobre el encuentro. Una fiesta sin más no tendría sentido. Por ello se plantean unas normas para realizar la fiesta a modo de metáfora de las normas del sistema de control. Para comenzar la fiesta hay que aprobar las normas: comienza un debate sobre la aprobación de las normas. Una discusión que realmente se convierte en una debate sobre qué modelo político es el ideal para encontrarnos, se plantea la democracia participativa, arrebatarse el poder al que lo tiene, que cada uno se responsabilice de sus actos, etc. Muchos de los participantes aportan sus opiniones como se puede ver en la imagen dieciocho:



Imagen 18

Tras una larga discusión sin llegar a una conclusión se procede a la fiesta. Una fiesta con cariz de un encuentro real pero al mismo tiempo de un acto representado, donde los participantes son ellos pero son también actores. Una fiesta documento triste pues representa el fracaso político en el cual no hemos sido capaces de encontrar un espacio común, donde adquiere conciencia la imposibilidad de estar los unos junto a los otros sin establecer relaciones de poder y al mismo tiempo una fiesta optimista porque seguimos estando ahí, festejamos el encuentro, construyendo documentos.

## 7. Konkret

El colectivo Konkret se organiza en 1995 a partir de algunos miembros del Grupo Dramático Alcores, fundado en 1985, que siempre tuvo una línea de trabajo de teatro político. Algunas de las formas utilizadas por este colectivo son el teatro de intervención, el teatro foro, el teatro civil, el teatro invisible, el TR, etc., muy ligadas casi siempre a asociaciones vecinales, grupos de mujeres, organizaciones políticas, etc. Sus realizaciones escénicas alejadas de las convenciones teatrales habituales las construyen en cualquier lugar, y al mismo tiempo la escena es el espacio en donde se escenifican las relaciones sociales conflictivas. Lo que plantea Konkret es integrarse en la vida cotidiana para generar una reacción en los espectadores.

Las secuencias que elabora Konkret impiden que el espectador pueda desplazar su ahora inseguridad, su desagrado, reajustándose en otro lugar. Lo que se intenta es que esas imágenes e ideas sean disolventes, que deshagan cualquier nuevo muro tras el que ocultarse. El público queda, pues, ante un relato de su propia experiencia vital sólo que limpia de cualquier posible desviación emotiva o justificativa: se contempla en situación. La obra produce conflicto allí donde antes sólo había sumisión, complacencia y normalidad. Su efecto es, como el *unheimlich* de Freud o el extrañamiento de Brecht: una nueva forma de mirar la realidad, una manera de mirar críticamente lo habitual [Vicente, 2006: 10].

Una de las realizaciones escénicas de este colectivo con una clara influencia del Teatro del Oprimido de Augusto Boal es: *Noticias sobre la mujer*, organizada con el Grupo de mujeres de la asociación de vecinos de Zarzaquemada, el nueve de Marzo de 2012, a las 12:00 (hora de máxima afluencia), en el mercado de Zarzaquemada. La obra consta de cuatro escenas: en la primera: *Petición de ayuda*, una mujer con una pequeña mesa reparte folletos y con un megáfono va enumerando muchos recortes que dañan la situación de la mujer. Un hombre y después otro comienzan a discutir con ella acerca de que los recortes afectan a todos y que ya está bien de privilegios para las mujeres. La mujer contesta que la situación de la mujer es grave. El público que pasa por allí se integra en la polémica defendiendo una u otra opción. La escena termina cuando los dos hombres se van. En el segundo fragmento: *Violencia*, se encuentran una mujer rodeada de hombres que no la dejan salir, le impiden el paso, la amenazan, la empujan, la sujetan, etc. Otra mujer trata de entrar para ayudar a la primera a salir, pero también ella se queda encerrada dentro. La escena se para y se pregunta al público: ¿Cómo podrían salir? Los espectadores responden de varias formas y se representa algunas maneras en

que las mujeres pueden salir del círculo. Algunas mujeres se introducen en el círculo para hacerlo más grande, otras tiran de los brazos de los hombres para hacer huecos por donde salir. La escena finaliza cuando los hombres no pueden aguantar la presión y se van. La tercera escena, *Una nueva esclavitud*, trata de implicar aún más el grado de violencia de los hombres sobre las mujeres estableciendo una “lazo” de unión que hace más difícil la intervención de la gente. Una mujer va caminando atada a una cuerda que lleva un hombre, como se puede ver en la imagen diecinueve



Imagen 19

Él va viendo cosas en el mercado y compra algunas. Ella va pidiendo ayuda a otras mujeres y hombres que pasan cerca de ella. Los espectadores intervienen verbalmente dando muestras de apoyo a la mujer pero nadie interviene físicamente. Finalmente, la cuarta escena, *Aún*, trata de confrontar el discurso dominante sobre la violencia de género con un programa en el cual se banaliza el tema o directamente se justifica. Una cadena de televisión instala un set de televisión en el mercado para hacer un programa en directo con motivo del día de la mujer. En el set hay una tertulia y posteriormente se da paso a varias entrevistas por la calle. Algunos de los temas que se discuten son:

- a.- salir con las amigas, entretenerse en las tiendas, ir a la peluquería y cotillear viendo revistas de corazón.
- b.- utilización de los “encantos femeninos” para tener a los hombres amarrados.
- c.- maternidad.
- d.- siempre están discutiendo y queriendo llevar razón.

e.- cómo se resuelve esta lucha contra el hombre iniciada por feministas radicales.

Al entrevistador para la cadena de televisión lo podemos observar en la imagen veinte:



Imagen 20

8. Ligna es una compañía alemana constituida por Ole Frahm, Michael Hüners y Torsten Michaelsen que desde 1997 trabajan TR con espectáculos como *Walking the City*, *Ciudades Paralelas* o *The New Man* en el que cuestionan el teatro como dispositivos que forman la subjetividad. *The New Man* (2008) es una realización escénica sin actores y sin escenografía, no hay nada que ver salvo la propia acción del público realizando gestos y movimientos a partir de las indicaciones que recibe. No todos escuchan lo mismo sino que las instrucciones son emitidas en cuatro grupos y a partir de cuatro enfoques sobre la relación del cuerpo y la sociedad: el estado sin clases de Bertolt Brecht, los coros de Rudolf von Laban, los ejercicios de biomecánica de Meyerhold y el movimiento en Charlie Chaplin.

9. Álex Rigola: *Migranland* (2013)

Álex Rigola que ha sido entre cosas, director artístico del Teatre Lliure o director de la sección de teatro de La Biennale di Venecia, y que ha dirigido una gran cantidad de obras de teatro como *Gata sobre teulada de zinc calenta*, *Días mejores*, *Rock'n roll*, *2666*, *Santa Juana de los mataderos*, *Titus Andronicos*, también ha hecho su incursión en el TR con la realización escénica *Migranland*: un viaje en el que se lleva a los espectadores a un dispositivo en el que pueden descubrir la vida cotidiana de los inmigrantes de Salt, un pueblo de Girona, en el que la mitad aproximadamente de sus vecinos son inmigrantes. Los 14 actores que en este caso son los propios inmigrantes protagonistas de relato describen y hacen posible que el público experimente en primera persona la vida de los inmigrantes, generando así un documento sobre la situación de los inmigrantes en Salt.

## CONCLUSIONES

A partir de *Estética relacional* de Nicolas Bourriaud y de las demás fuentes primarias utilizadas hemos construido una teoría sobre el TR, una forma escénica de la que apenas había publicaciones en español, por lo que esta tesis ayudará a divulgar una forma singular de realización escénica contemporánea. En esta teoría hemos establecido las características de TR incluida la principal diferencia respecto de otras teatralidades participativas: su dimensión política, es decir, es una estética participativa que pretende cuestionar una realidad situada históricamente y que identifica como relacional. También hemos demostrado que el TR plantea otras maneras de relacionarse en el propio contexto escénico, realizando así un revisionismo del teatro. Esta nueva forma de relacionarse implica una realización escénica abierta a la participación de los espectadores y que pretende visibilizar las relaciones que hacen posible un acontecimiento histórico determinado, generando un documento de relación, por lo que, el TR es una de las mejores formas de teatro documento posmoderno.

Por otro lado, también hemos demostrado que en épocas liminares, es decir, en situaciones de transformación social, en las que la ciudadanía se cuestiona las grandes “verdades” que cohesionaban el sistema y que parecían inmutables, florece el teatro participativo. Es lo que ocurre a lo largo de la historiografía teatral, nosotros hemos centrado el estudio en el siglo XX: en los años veinte y treinta, y en los sesenta y setenta, así como en las primeras décadas del siglo XXI con el TR, entre otras formas escénicas participativas. Mientras escribo esta conclusión, Andreas Lubitz, un copiloto alemán de la compañía Germanwings acaba de estrellar el avión que pilotaba con 150 personas a bordo. Todos han muerto. Las primeras noticias informan de que Lubitz estaba siendo tratado por tendencias suicidas y que tenía un amplio historial de tratamiento psicológico. A partir de aquí casi todas las noticias se centran en el horrible asesinato de un individuo con una enfermedad mental, un individuo perverso. Nosotros creemos que este acontecimiento no es fruto de un enfermo mental aislado sino que es un acontecimiento entre otros muchos de los que hemos visto que define una época liminar. El caso de Andreas es impactante pero no está aislado, millones de personas están experimentando lo mismo aunque no lleguen al mismo desenlace. No es Lubitz

quien tiene una crisis existencial sino es la sociedad moderna, la que está en crisis existencial.

Finalmente, con todos los ejemplos que hemos descrito, desde Rimini Protokoll o Roger Bernat hasta el Colectivo Flashmoon Proyect, hemos completado la tesis aportando no sólo una teoría del TR sino también varios ejemplos prácticos de realizaciones escénicas relacionales.

## Apéndice 1

*Dominio Público* de Roger Bernat

Realizado en Vitoria y publicado en ARTEA el 2009

1. Bienvenidos a ARTIUM el espectáculo está a punto de empezar. Por consideración a la compañía y al resto de espectadores, les rogamos desconecten sus teléfonos móviles. Muchas gracias.

2. Durante toda la representación una acomodadora estará a un lado de la plaza por si tienen algún problema con los auriculares. Localícela visualmente al igual que los carteles de izquierda y derecha situados a ambos lados del plaza. Estos carteles les serán útiles para orientarse.

3. La música que está sonando es la escena sexta del segundo acto de la *Flauta Mágica* de Wolfgang Amadeus Mozart, ¿la recuerdas? Mozart la compuso para que disfrutaras, si te apetece bailar, puedes hacerlo en el centro de la plaza.

4. ¿Puedo hacerte unas preguntas?

5. ¿Has venido al espectáculo por recomendación de un amigo? Si es que sí ve a la derecha

6. ¿Has venido al espectáculo por iniciativa propia? Ve a la izquierda

7. ¿Has venido al espectáculo por obligación profesional? Ve al centro

8. ¿Has venido al espectáculo porque eres amigo, amiga o familiar de alguno de los trabajadores o trabajadoras del museo o de la compañía? Acércate a la acomodadora.

9. Muy bien.

10. ¿Te has mirado en el espejo antes de venir al espectáculo?

Aléjate

11. ¿Has querido dar una buena imagen? Ponte la mano en la mejilla

12. ¿Has considerado que una buena imagen favorece la cohesión social? Acércate.

13. ¿Piensas que la imagen de las personas que te rodean es buena? Señala a alguien.

14. ¿Mientes para evitar una situación violenta? Enseña la palma de la mano
15. ¿Piensas que tu imagen denota una posición social inferior a la que tienes? Pon las manos en las rodilla
16. ¿Piensas que deberías comprarte unos zapatos nuevos? Da dos pasos hacia delante
17. ¿No los compras porque no encuentras el modelo que estás buscando? Levanta la mano.
18. ¿Venir a ver este espectáculo te coloca en la posición social que te corresponde? Sitúate a la derecha.
19. ¿Vendiste alguna cosa la semana pasada? Haz un cuenco con las manos.
20. ¿Trabajas con las manos? Extiende una palma de la mano sobre la otra.
21. ¿Vives en el casco viejo de Vitoria? Ponte a la derecha.
22. Si vives fuera del casco, Ponte a la izquierda.
23. Si no sabes posicionarte en relación al casco viejo de Vitoria, Sitúate entre la derecha y la izquierda.
24. ¿Cobras más de 1000 euros al mes? Ve a la derecha.
25. ¿Cobras más de 2000 euros al mes? Ve a la izquierda.
26. ¿Cobras menos de 1000 euros al mes? Ve al centro.
27. Si crees que ganar más te distancia de los demás, Aléjate.
28. Si no dijiste la verdad por discreción, Tápate la cara con el brazo.
29. ¿Crees que hay preguntas que no se deberían formular? Ponte la mano sobre la boca.
30. ¿Has empuñado un arma? Alza el puño.
31. ¿Todavía vas al teatro para divertirte? Acércate a la acomodadora.
32. ¿Llamas “mi casa” al lugar donde vives? Cógete las manos sobre la cabeza.
33. ¿Eres propietario del lugar donde vives? Abre los brazos.
34. ¿Recuerdas la casa donde naciste? Cruza las manos en la nuca.
35. ¿Todavía vive allí alguien de tu familia? Agárrate los codos.
36. ¿Crees que acabarás viviendo tú en aquella casa? Tápate la cara con un brazo.
37. ¿Eres propietario del lugar donde vive otra persona? Aléjate del grupo.
38. Aléjate un poco más.
39. ¿Conoces el himno de tu club? Alza el puño.
40. ¿Conservas un autógrafo? Ponte la mano en el corazón.
41. ¿Conoces el himno de tu generación? Alza el puño.
42. ¿Has formado parte de una banda de pop? Haz el signo de la victoria.

43. ¿Conoces el himno de tu país? Alza el puño.
44. ¿Has desconfiado de un señor con aspecto árabe? Camina.
45. ¿Viviste con tus padres más de 20 años? Acércate a alguien mayor que tú.
46. ¿Todavía reconoces el olor de la cocina de la casa de tus abuelos? Pon las manos en la nariz.
47. ¿Recuerdas lo primero que veías cuando te despertabas en tu cama de niño o niña? Acerca una de las manos a la cara y mira entre los dedos.
48. ¿Te gustaba dormir con la puerta abierta? Mira hacia atrás.
49. ¿Fingías que estabas durmiendo para escuchar las conversaciones de los adultos? Pon las manos sobre las orejas.
50. ¿Crees que gran parte de lo que sabes se lo debes a tus padres? Acércate a la acomodadora.
51. ¿Has recogido un animal de la calle? Haz un cuenco con las manos.
52. ¿Te gusta tu nombre? Da cinco pasos en dirección contraria a la acomodadora.
53. ¿Te llamas igual que un familiar cercano? Da cinco pasos en dirección contraria a la acomodadora.
54. ¿Crees que este hecho comporta algún tipo de fatalidad? Da cinco pasos más.
55. ¿Desconfías de tus recuerdos? Apoya la cada sobre las manos.
56. ¿Naciste fuera de Euskadi y de España? Ve a la derecha.
- Hay una regidora con un carro con chalecos amarillos. Ponte uno.
- Suena Mozart*
57. ¿Sabías que Mozart compuso *La Flauta Mágica* porque tenía problemas económicos? ¿Sabías que Dostoyevski escribió *Crimen y castigo* porque tenía problemas económicos?
- ¿Recuerdas esta música? Si te apetece bailar puedes hacerlo en el centro de la plaza.
58. ¿Tienes problemas económicos? Ve al centro de la plaza.
59. Si eres artista, señala al cielo.
60. ¿Eres de los que cree que la cultura debería ser gratuita? Señala la puerta del museo.
61. Entonces, ¿quién dará de comer a Mozart y Dostoievsky? Si lo sabes señálate la cabeza.
62. Eres muy listo
63. ¿Te has cambiado de ropa antes de venir al espectáculo? Abre los brazos.

64. ¿Estás orgulloso de los zapatos que llevas? Ve a la izquierda y levanta un pie del suelo.
65. ¿Tienes frío? ¿Quieres ir al baño? ¿Tienes problemas con los auriculares? No sufras, recuerda que la acomodadora está aquí para ayudarte.
66. ¿Piensas que las jerarquías son necesarias para que las cosas funcionen? Ve a la izquierda y señala a la acomodadora.
67. ¿Has metido el dedo dentro del tarro de la *Nocilla*? Ve a la izquierda y levanta el dedo.
68. ¿La semana pasada fuiste a un concierto? Da cuatro pasos hacia el cartel de “derecha”
69. ¿La semana pasada fuiste a un museo? Da cuatro pasos hacia el cartel de “derecha”
70. ¿La semana pasada acabaste de leer un libro? Da cuatro pasos hacia el cartel de “derecha”
71. ¿Has leído el periódico de hoy? Da cuatro pasos más.
72. ¿Consultaste *Wikipedia* la semana pasada? Cuatro pasos más.
73. ¿La semana pasada fuiste al cine? Cuatro pasos más.
74. ¿Siempre quisiste ser el primero? ¿Crees que has llegado lejos? Mira a los que han quedado detrás de ti.
75. ¿Tienes talento? Levanta la mano.
76. ¿Has empuñado alguna vez una raqueta? Alza el puño.
77. ¿Todavía vas al teatro para aprender? Ponte un dedo en la boca.
78. ¿Has nacido en la ciudad de Vitoria? Ve a la derecha. Hay una regidora con un carro con pijamas de color naranja. Ponte uno.
79. ¿Siempre duermes en el mismo lado de la cama? Ve a la izquierda.
80. ¿Tienes un libro al lado de la cama? ¿Hace días que no lo lees? Camina.
81. ¿Estás preparado o preparada para el fracaso? Haz el signo de victoria.
82. ¿Has sentido placer por el fracaso de otra persona? Patalea.
83. ¿Tienes hijos? Ve a la derecha, si no tienes hijos, a la izquierda.
84. ¿Quieres tener hijos? Sitúate entre unos y otros.
85. Los que tengáis hijos, Volved a la derecha, los que no tengáis hijos, volved a la izquierda.
86. ¿Sabes el nombre que tendrán tus hijos? Sitúate entre unos y otros.
87. Los que tengan hijos, Volved a la derecha, los que no

tengan hijos, volved a la izquierda.

88. Si crees que los niños son el futuro, sitúate entre unos y otros.

89. Los que tengan hijos, a la derecha, los que no tengan hijos, a la izquierda.

90. Si crees que vivirás a través de tus hijos, sitúate entre unos y otros.

91. Los que hayan calentado un biberón en mitad de la noche, a la derecha, los que no lo hayan hecho, a la izquierda.

92. Si crees que NO tener hijos es un regalo para el planeta, sitúate entre unos y otros.

93. Los que todavía conserven a sus padres con vida, a la derecha. Los que hayan perdido alguno de sus progenitores, a la izquierda..

94. ¿Crees que cambiar de perspectiva ayuda a cambiar de ideas? Sitúate entre unos y otros.

95. ¿Estuviste en una manifestación con la persona que amabas? Alza los puños.

96. ¿Hablaste mal de alguien a quien habías amado? Aléjate.

97. ¿Fingiste estar más borracho o borracha de lo que estabas para no tener que hacer el amor? Cruza las manos detrás de la nuca.

98. ¿Recuerdas lo que pensaste después de hacer el amor por primera vez? Hazte una visera con la mano.

99. ¿Crees que el sexo está sobre valorado? Ponte un dedo sobre las manos.

100. ¿Has querido a alguien que nunca hubieras imaginado? Arrímate alguien.

101. ¿Sabes decir “te quiero” en un idioma que no dominas? Ponte la mano en el corazón.

102. ¿Sabes que “abani-bí abo ebé” quiere decir “te quiero, amor”? Señala a alguien.

103. ¿Has seguido a un desconocido o desconocida por la calle? Camina.

104. ¿Conservas su número de teléfono? Aplauda.

105. ¿Has nacido en alguna localidad del estado español o de Euskadi que no sea la ciudad de Vitoria? Ve a la derecha.

Hay una regidora con un carro con chaquetas azules. Ponte una.

*Suena Mozart (versión 2).*

106. ¿Recuerdas esta música? ¿Sabías que Mozart era masón y compuso *La Flauta Mágica* por motivos ideológicos, porque quería difundir la masonería por el mundo? Si a pesar de esto te apetece bailar, Hazlo en el centro de la plaza.

107. ¿Estás afiliado a un sindicato? Acércate a la acomodadora.

108. ¿Has comido alguna cosa antes de venir al espectáculo? Ponte la mano en el

vientre.

109. ¿Has tomado una cerveza antes de venir al espectáculo? Ponte la mano en el pecho.

110. ¿Has pasado nervios durante el día? Ponte la mano en el cuello.

111. ¿El sentido del deber te hace hacer más cosas de las que deberías? Tápate los ojos.

112. ¿Tu felicidad es lo más importante? Ve al centro.

113. ¿Sabes más que la mayoría de la gente? Levante el dedo.

114. ¿Sabes más que un agricultor extremeño? Levanta el dedo.

115. ¿Sabes más que un agricultor tibetano? Levanta el dedo.

116. ¿Sabes cuantas tetas tiene una cerda? Levanta el dedo.

*Suena jazz*

117. ¿Tienes entradas para el próximo festival de jazz de Vitoria? Pon las manos sobre las piernas y haz “la ola”.

118. ¿Formas parte de la minoría? Ve al centro.

119. ¿Piensas que hay distancias insalvables? Di adiós con la mano.

120. ¿Has empuñado una bandera? Alza el puño.

121. ¿Todavía vas al teatro para encontrar a gente como tú? Señala a alguien.

122. ¿Has estado en un barco y, cuando has mirado a tu alrededor, no has visto más que agua? Señala el cielo con las manos.

123. ¿Usaste Ventolín? Ve a la derecha. Hay una regidora con un carro con mascarillas.

Coge una. Coge

124. ¿Conservas algún juguete de cuando eras pequeño o pequeña? Métete una mano en el bolsillo y cierra el puño.

125. ¿Conservas una joya de la familia? Cruza las manos sobre el pecho.

126. ¿Crees que algún día se la darás a tu hijo o hija? Señálate la palma de la mano.

127. ¿Todavía guardas pequeños jabones de hotel? Haz un cuenco con las manos... y ponla delante de la nariz.

128. ¿Tus padres tenían una segunda residencia donde te llevaban los veranos? Cruza las manos sobre la cabeza.

129. ¿Recuerdas la última vez que viste a tus padres comerse la boca? Pásate la lengua por los labios.

130. ¿Tu madre tuvo una gran pasión, aparte de ti? Acércate a la acomodadora.

131. ¿Un familiar tuvo que marcharse al exilio? Aléjate del grupo...

132. Aléjate un poco más.

133. ¿Has salido por la tele? Pon las manos detrás de las rodillas.

134. ¿Lloraste porque la ocasión lo requería? Tápate la cara con el brazo.
135. ¿Has robado a un amigo o amiga? Enseña la palma de la mano.
136. ¿Te tocas cuando tienes la mano en el bolsillo? Métete las manos en los bolsillos.
137. ¿Te has hecho una fotografía desnudo o desnuda? Abre los brazos.
138. ¿Cuando no sabes qué responder, tiendes a hacer lo que hace el resto del grupo? Ve hacia la acomodadora.
139. ¿Estás seguro de que no te dejas llevar por lo que hace el resto del grupo? Ve hacia la acomodadora.
140. ¿Tienes cuenta en Caja Vital? Ve a la izquierda.
141. ¿Has comprado en el súper de El Corte Inglés? Ve a la derecha.
142. ¿Tienes la “tarjeta cliente” del supermercado? Ve hacia la acomodadora.
143. ¿Has robado alguna vez en un supermercado? Ve al centro de la plaza.
144. ¿Has dicho la verdad en todas las respuestas? Aproxímate a la acomodadora.
145. Estás seguro que estar a un lado con los auriculares y sin participar te otorga algún tipo de privilegio? Levanta la mano ¿O es que estás cansado?
146. ¿Todavía vas al teatro a que te den una bofetada? Pon la mano en la mejilla.
147. ¿Has empuñado alguna vez una muleta? Los diez primero, acercaos a la regidora y recojed una manta.
- Suena Mozart
148. ¿Sabías que Mozart compuso *La Flauta Mágica* para favorecer el desarrollo cognitivo del feto en el vientre materno? ¿Te apetece bailar? Puedes hacerlo en el centro de la plaza.
149. Si llevas uniforme, Míratelo. Si es de color Naranja, eres prisionero. Si es de color azul, eres policía. Si es amarillo, eres del personal de la cruz roja.
150. Si eres prisionero, aléjate de los policías.
151. Si eres policía, haz un grupo
152. Si eres de la Cruz Roja, sitúate detrás de los policías.
153. Si eres prisionero, agrúpate.
154. Si tienes una mascarilla, pónstela.
155. Prisioneros y policías, miraos a los ojos.
156. ¿Eres policía y pasabas los veranos en Laredo? Distánciate de tu grupo y levanta un brazo, eres uno de los jefes de la prisión.
157. Si eres prisionero y te vestiste para la Fiesta de las Blusas, alza el puño.
158. ¿Recuerdas las corridas de toros en blanco y negro? Ponte la mano en el corazón,

estás haciendo un juramente.

159. ¿Naciste en el Hospital de Txagorritxu? Cierra los puños.

160. ¿Eres de la Cruz Roja? Interponte entre los prisioneros y los policías.

161. ¿Celebrabas la Navidad durante las vacaciones de verano? Haz un cuenco con las manos mirando a los prisioneros.

162. ¿Ibas a la Cabalgata de los Reyes Magos de Vitoria? Une las muñecas.

163. ¿Eres policía? Haz un pasillo para que puedan pasar los prisioneros.

164. ¿Ibas a la Casita de Blancanieves del parque? Dobla las piernas... de miedo

165. ¿Naciste por debajo del Ebro? Señala hacia delante como si empuñaras un arma.

166. ¿Eres prisionero o prisionera? Ábrete paso entre los policías hasta que llegues al otro lado.

167. Si eres prisionero o prisionera, gírate en dirección contraria a los policías.

168. ¿Eres prisionero y de pequeño veías ETB? Cruza las manos en la nuca.

169. Si llevas una manta, apriétala contra el pecho.

170. Si eres prisionero o prisionera y probaste los caracoles de San Prudencio, corre en dirección contraria a la acomodadora.

171. Si acabas de salir corriendo, forma un grupo, os habéis fugado de la prisión.

172. ¿Eres policía y conoces a alguno de los prisioneros o prisioneras fugados? Señálalos.

173. Si probasteis los caracoles de San Prudencio, colocaros por parejas y miraros cara a cara. En toda fuga ha de haber una historia de amor.

174. Si has quedado sin pareja, vuelve con el resto de prisioneros y prisioneras, otra vez será.

175. Si os habéis emparejado, miraos a los ojos. Dad un paso atrás. Ahora os despediréis. Tenéis que continuar la fuga... y será muy dramático.

176. Si no ves bien a los enamorados, muévete, vale la pena.

177. Si os habéis emparejado, estirad el brazo y haced temblar la mano. Es una despedida.

178. Ahora sonará *Dime* cantada por *Lole y Manuel*, editada en el año 1976 por CBS.

*Suena Dime de Lole y Manuel.*

179. No pares de hacer temblar la mano.

180. Si te has emparejado, aléjate lentamente de tu pareja sin dejar de mirarla mientras suena la canción.

181. Si tienes encendedor, enciéndelo. .
182. Si eres del Alavés, vierte una lágrima.
183. Si naciste en Cantabria o Galicia, apunta a una de las parejas.
184. Si te llamas
185. Nombre 1
186. (...)
187. sí tú,
188. Nombre 1
189. Sitúate entre las parejas y los que las señalan y abre los brazos. Te sacrificarás para que no maten a los enamorados.
190. Si has nacido en Cantabria o Galicia, Apunta a la persona que ha abierto los brazos.
191. Nombre 1
192. y no dejes de hacerlo hasta que caiga al suelo.
193. Si viviste en Madrid, grita: “¡bang!”
194. Nombre 1
195. Arrodíllate y pon una mano en el pecho. Estás herido o herida de muerte.
196. ¿Llevas una manta?
197. Nombre 1
198. Necesita que le desplieguen una delante. Sólo una.
199. Nombre 1
200. Estírate. Estás muerto o muerta.
201. Si eres del Alavés, vierte una lágrima.
202. ¿Te acuerdas de la Rana René? Acércate a la persona que está estirada en el suelo, necesita tu ayuda.
203. Si eres de la Cruz Roja, arremángate, nunca se sabe.
204. Si eres prisionero o prisionera, acércate a la persona estirada en el suelo, se ha sacrificado por ti.
205. Si eres policía, rodea a los prisioneros y prisioneras. Se ha acabado la fuga.
206. Si todavía estás estirado o estirada, levántate, pasamos a otra escena.
207. Si eres policía, arréglate el cuello de la chaqueta. Te preparas para fusilar a unos cuantos prisioneros y prisioneras.
208. Si eres prisionero o prisionera e ibas a esquiar a Formigal o Candanchú, acércate a la acomodadora y cruza las manos en la nuca. Ahora serás

fusilado o fusilada.

209. Si crees que te fusilan por azar, da un paso adelante.

210. Si crees que es porque fuiste a esquiar a Formigal o Candanchú, da un paso adelante.

211. Si crees que es como represalia por la fuga de tus compañeros y compañeras prisioneros, da un paso adelante.

212. Si conoces a algún prisionero o prisionera con las manos cruzadas en la nuca, ha llegado el momento: avanza hacia el grupo y apúntale.

213. Si llevas una manta, aléjate y estírala en el suelo.

214. Si tienes hambre, abre la boca, parece que grites.

215. Si realmente ibas a esquiar a Formigal o Candanchú, grita: “¡rebelión!”

216. Si sabes cantar “La retreta de San Prudencio”, ponte las manos en las orejas.

217. Si tus padres nacieron en Vitoria, tápate los ojos, hay cosas que es mejor no ver.

218. Si viviste en Madrid, grita: “¡bang, bang, bang!”.

219. Si te llamas:

220. Nombre 1

221. Nombre 3

222. Nombre 4

223. Nombre 5

224. Nombre 6

225. Nombre 7

226. Nombre 8

227. ó

228. Nombre 9

229. (...)

230. Estírate sobre la manta y no te muevas: estas muerte o muerta.

231. Si el Olentzero te trajo regalos, aléjate de las mantas.

232. Si estás estirado o estirada en el suelo, cruza las manos sobre el pecho y no te muevas.

233. Si eres de la Cruz Roja, acércate a un muerto o muerta.

234. Si eres,

235. Nombre 2

236. Nombre 3

237. o

238. Nombre 4

239. (...)

240. Tiembla, estás agonizando. Te han disparado durante la revuelta.

241. Si crees en Dios o en una Fuerza Superior, ponte de rodillas.

242. Si lloraste viendo unos Juegos Olímpicos, apoya la cara entre las manos.

243. Si eres

244. Nombre 5

245. o

246. Nombre 6

247. (...)

248. Mira al lado derecho, son tus últimos momentos.

249. Si te llamas

250. Nombre 7

251. (...)

252. Levanta una mano, alguien vendrá a ayudarte.

253. ¿Echas de menos los desayunos de tu país? Acércate

254. Nombre 7

255. Si eres de la Cruz Roja, pon una rodilla en el suelo.

256. Muy bien.

257. ¿Has venido al espectáculo con tu pareja? Vuelve con ella

258. Si estás estirado sobre una manta, No te muevas, es muy bonito.

259. Si no has venido al espectáculo con tu pareja, aléjate del grupo.

260. Si eres soltero o soltera, di adiós con la mano. No sonrías.

261. Si emigraste de tu país, tápate la cara con el brazo.

262. Las parejas, que crucen las manos.

263. Las parejas, que miran al cielo.

264. Las parejas, que bajan la cabeza.

265. Si llevas una mascarilla, camina entre los muertos.

266. Si estás con tu pareja, aléjate lentamente de los muertos y de las muertas.

267. Si estás muerto o muerta, márchate moviendo los brazos arriba y abajo. ¿ves a la acomodadora? Entra en el museo y síguela. Ella te guiará a la “sala plaza”

268. Si estás con tu pareja, sécate los ojos.

269. Si estuviste en el entierro de alguien más joven que tú, pon un dedo sobre los labios.

270. Si has pagado la entrada, entra en la “sala plaza”
271. Si castigaste a un adulto, pon la mano sobre la boca.
272. Si has entrado gratis, recoge las mantas y entra en el museo
273. Si todavía estás en el hall, ¿a qué esperas para bajar a la “sala plaza”
274. ¿Llevas un medicamento encima?
275. ¿Has sufrido alguna intervención quirúrgica?
276. ¿Morirás en Vitoria?
277. ¿Recuerdas qué has soñado esta noche?
278. ¿Se te ha roto alguna cosa antes de venir al espectáculo?
279. ¿Eres un artista por descubrir?
280. ¿Desconfías de los profetas? ¿Y de tu terapeuta, desconfías?
281. ¿Crees que todo comenzó poco antes de tu nacimiento?
282. ¿Recuerdas alguna fotografía de tu madre embarazada de ti?
283. ¿Puedes recordar si parecía más feliz de lo que es ahora?
284. ¿Todavía vas al teatro para olvidarte de ti mismo?
285. ¿Estás viviendo la vida que soñaste?
286. ¿Te has sentido mal por el hecho de ser afortunado?
287. ¿Tienes alguna cosa que decir?
288. ¿Cualquier opinión ha de ser escuchada?
289. ¿Tienes más cosas que decir que cosas por esconder?
290. ¿Has ridiculizado a alguien por su aspecto?
291. ¿Infravaloras a alguien que no tiene un trabajo suficientemente bueno?
292. ¿Comienzas el día lavándote el sexo?
293. ¿Te metiste el dedo en el culo para masturbarte?
294. ¿Tus actos te han traído problemas?
295. ¿Crees que dormir es una pérdida de tiempo?
296. ¿Soñaste que se te caían los dientes?
297. ¿Acabas el día lavándote los dientes?
298. Si has nacido en Euskadi, tu esperanza de vida es de 73,5 años ¿La superarás?
299. ¿Te queda más de la mitad de la vida?

300. ¿Hiciste una lista de las cosas que querías hacer?
301. ¿Conservas esa lista?
302. ¿Recuerdas que Mozart está muerto?
303. ¿Has salido de casa con la única intención de pisar la nieve?
304. ¿Has vuelto a un lugar simplemente para tratar de recuperar un recuerdo?
305. ¿Crees que tu pasado está bien como está?
306. ¿Preferirías borrar un recuerdo?
307. ¿Crees que la sumisión puede ser una forma de libertad?
308. ¿Crees que falta mucho?
309. ¿Crees que durará toda la vida?
310. ¿Crees que algún día llegarás a responder... correctamente?

## Apéndice 2

### El teatro de los sentidos

El Teatro de los sentidos no lo incluimos como TR aunque es un tipo de teatro participativo porque plantea la creación escénica a partir de la relación entre el lenguaje sensorial, la memoria corporal y las tradiciones ancestrales. Esta forma teatral no pretende mostrar una realidad histórica utilizando materiales de esa realidad para producir un documento que sea representativo de un contexto social, sino que pretende generar experiencias que sitúan al público en un viaje hacia sus propios recuerdos. Teatro de los sentidos es una compañía que la forman un núcleo estable de creadores de múltiples disciplinas y nacionalidades con sede en Barcelona, en el edificio del antiguo Polvorín de Montjuic, y bajo la dirección artística del dramaturgo y antropólogo colombiano Enrique Vargas, formado en la Escuela Nacional de Arte Dramático de Bogotá y en Michigan, Estados Unidos, en donde cursa estudios de Antropología Teatral. Sus realizaciones escénicas tienen como principal objetivo potenciar la participación sensorial de los espectadores, veamos algunas de ellas:

a.- *El hilo de Ariadna* propone al espectador un viaje mitológico en busca del Minotauro, pero más que una recreación moderna del mito es una propuesta al espectador para que asuma el papel de Teseo. Al iniciar el viaje un personaje que representa a los maestros de ceremonias invita a cada espectador, uno por uno, a comenzar un viaje hacia una avalancha de sensaciones, es una experiencia olfativa, táctil, visual, y sonora, en torno a uno mismo.

#### b.- *La memoria del vino*

Un camino colectivo y sensorial a través del camino de la uva, en el que el público no asiste sino que participa plenamente del ritual de la elaboración del vino: se saborea el grano, se huele el mosto, se pisa el vino y se bebe el zumo de la alegría.

#### c.- *Oráculos*

Un viaje a través de un laberinto construido para generar una experiencia en relación a la alquimia y los arquetipos. Una realización escénica, táctil, olfativa y auditiva, que basa su imaginario en los símbolos de los arcanos mayores del Tarot.

## BIBLIOGRAFÍA

### 1. FUENTES PRIMARIAS

ACOSTA, Luis (1982): *El drama documental alemán*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

AGAMBEN, Giorgio (2011) *¿Qué es un dispositivo?*, trad. M. Ruvituso, Madrid, Anagrama, 2015.

ARAGÓN, Agustina (2014) *La renovación de la escena tras el relevo del paradigma narrativo por el nuevo teatro posdramático: teatro discursivo, teatro asociativo y teatro relacional* en [http://www.anagnorisis.es/?page\\_id=1405](http://www.anagnorisis.es/?page_id=1405).

ARDENNE, Paul (2002): *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, trad. F. Mallier, Murcia, CENDEAC, 2006.

BADIOU, Alain (1988): *El ser y el acontecimiento*, trad. R. Cerdeiras, A. Cerletti y N. Prados, Buenos aires, Manantial, 1999.

BERIAIN, Josetxo (2008): *Aceleración y tiranía del presente. La metamorfosis en las estructuras temporales de la modernidad*, Barcelona, Anthropos.

BERNAT, Roger:

-(2006-2010) “*Las reglas de este juego*”, en [www.rogerbernat.info](http://www.rogerbernat.info).

-(2010) “*Las reglas de este juego*”, en *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica*, coord. O. Cornago, Castilla-La Mancha, UCLM, 2010, pp. 307-314.

-(2011) “*Pendiente de voto*”, en [www.rogerbernat.info](http://www.rogerbernat.info).

BERNAT, Roger y DUARTE, Ignasi (2009) *Querido Público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*, Murcia, CENDEAC.

BISHOP, Claire:

-(2004) *Antagonism and relational Aesthetics* en *October*, fall 2004, No. 110, Cambridge, Mit Press Journals.

-(2006) *Participation*, London, Whitechapel.

BOAL, Augusto:

-(1980) *Teatro del oprimido*, trad. G. Schmilchuk, Barcelona, Alba, 2009.

-(2002) *El arco iris del deseo. Del teatro experimental a la terapia*, Trad. J. Cabezas, Barcelona, Alba, 2004.

BOURRIAUD, Nicolas: (1998) *Estética relacional*, trad. C. Beceyro y S. Delgado, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.

CAMILLETTI, Gerardo:

-(2009) *Desplazar e involucrar-se en la escena*, en *Topología de la crítica teatral I*, Buenos Aires, Departamento de Artes Dramáticas, (IUNA).

-(2010) *La dimensión política de lo relacional*, en [http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/pdf/n6\\_01.pdf](http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/pdf/n6_01.pdf).

CLARAMONTE, Jordi:

-(2008) *Arte colaborativo: Política de la experiencia*, en <http://jordiclaramonte.blogspot.com.es/2008/05/arte-colaborativo-politica-de-la.html>.

-(2009) *Arte colaborativo: el sentido de la articulación a través de la experiencia relacional*, en *Mercado y consumo de ideas: de industria a negocio cultural*, coord. Virgilio Tortosa, Madrid, Biblioteca Nueva.

CONTRERAS, Ana (2011) *Líneas emergentes en la dirección escénica en España durante el siglo XXI*, en

[http://www.academia.edu/3085054/L%C3%ADneas\\_emergentes\\_en\\_la\\_dirección\\_escénica\\_en\\_España\\_durante\\_el\\_siglo\\_XXI](http://www.academia.edu/3085054/L%C3%ADneas_emergentes_en_la_dirección_escénica_en_España_durante_el_siglo_XXI).

DIÉGUEZ, Ileana:

-(2007) *Escenarios Liminales. Teatralidades, performance y política*, Buenos Aires, Atuel.

-(2010) *De malestares teatrales y vacíos representacionales: el teatro trascendido*, en *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica*, coord. O. Cornago, Castilla-La Mancha, UCLM, 2010.

DOANE, Mary Ann (2002): *La emergencia del tiempo cinematográfico. La modernidad, la contingencia y el archivo*, trad. Cálamo y Cran, SL., Murcia, CENDEAC., 2012.

DREYSSE, Miriam (2008) *The performance is starting now*, en *Rimini Protokoll, Experts of the everyday. The Theatre or Rimini Protokoll*, DREYSSE, Miriam y MALZACHER, Florian, coord., Trad. D. Belasco, E. Fordyce, G. Garrison, M. Hand, S. New y W. Suttcliffe, Berlín, Druck KN Digital Printforce GmbH., 2008.

FISCHER-LICHTE, Erika:

-(2004) *Estética de lo performativo*, trad. D. González y D. Martínez, Madrid, Adaba, 2011.

-(2005) *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre*, Londres. Routledge.

LADDAGA, Reinaldo (2006): *Estética de la emergencia*, Buenos Aires, Adriana.

LEHMANN, Hans-Thies (1999): *Teatro posdramático*, trad. CENDEAC, Murcia, CENDEAC, 2013.

MATZKE, Annemarie (2008) *A virtual tour*, en *Rimini Protokoll, Experts of the everyday. The Theatre or Rimini Protokoll*, DREYSSE, Miriam y MALZACHER,

Florian, coord., Trad. D. Belasco, E. Fordyce, G. Garrison, M. Hand, S. New y W. Sutcliffe, Berlín, Druck KN Digital Printforce GmbH, 2008.

NANCY, Jean-Luc:

- (1983) *La comunidad desobrada*, trad. P. Perera, Madrid, Arena Libros, 2001.
- (1992) *Corpus*, trad. P. Bulnes, Madrid, Arena Libros, 2010.
- (1993) *El sentido del mundo*, trad. J. M. Casas, Buenos Aires, La marca, 2003.
- (1996) *Ser singular plural*, trad. A. Tudela, Arena libros, 2006.

OVEREND, David (2010): *Underneath the Arches: developing a relational theatre practice in response to a specific cultural site*, Glasgow, University of Glasgow.

PISCATOR, Erwin (1963): *El teatro político*, trad. S. Vila, Hondarribia, Argitaletxe Hiru, 2001.

RANCIÈRE, Jacques:

- (1987) *El maestro ignorante*, trad. N. Estrach, Barcelona, Laertes, 2003.
- (2004) *Sobre políticas estéticas*, trad. M. Arranz, Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona y Universidad Autónoma de Barcelona, 2005.
- (2008): *El espectador emancipado*, trad. A. Dilon, Castellón, Ellago, 2010.

ROLNIK, Suely, *El espectador sujeto activo* (2010) en *El espectador activo. MOV-S*, Madrid, Generic.

SANCHÉZ, José Antonio:

- (2007a) *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Madrid, Visor Libros.
- (2007) *El teatro en el campo expandido*, Quadern portàtils, Barcelona, MACBA.

SENNETT, Richard: (2012): *Juntos. Rituales, placeres y política de cooperación*, Trad. M. Galmarini, Barcelona, Anagrama, 2012.

VICENTE, César de: (2013): *La escena constituyente. Teoría y práctica del teatro político*, Madrid, Centro de documentación crítica.

WARNER, Michael (2002): *Públicos y contrapúblicos*, trad. M. Martínez-Lage, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona. Servicio de publicaciones, 2008.

WEISS, Peter (1965): *Escritos políticos*, trad. F. Formosa, Barcelona, Lumen, 1976.

WRIGHT, Stephen (2004): *The Delicate Essence of Artistic Collaboration* en *Third Text*, vol. 21, sección 6, Londres, Routledge.

ZIZEK, Slavoj (2014): *Acontecimiento*, trad. R. Vicedo, Madrid, Sexto piso, 2014.

## 2. FUENTES SECUNDARIAS

ABRIL, GONZALO (2009): *Cortar y pegar, La fragmentación visual en los orígenes del texto informativo*, Madrid, Cátedra.

AGAMBEN, Giorgio (1978): *Infancia e historia*, trad. S. Mattoni, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2010.

AMIEL, Vicent (2005) *Estética del montaje*, Trad. M. Perriau y V. Carmona, Madrid, Adaba, 2005.

ANTIECO, Gustavo (2010) *Teatro Comunitario como teatro relacional: El Circuito Cultural Barracas* en [http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/n6\\_03.html](http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/n6_03.html)

APPIA, Adolphe (1921): *La música y la puesta en escena. La obra de arte viviente*, trad. N. Cañizares, Madrid, ADE, 2000.

ARCILA, Gonzalo (1992): *La imagen teatral en La Candelaria. Lógica y génesis de su proceso de trabajo*, Bogotá, Teatro La Candelaria.

ARGULLOL, Rafael (2007): *El fin del mundo como obra de arte*, Barcelona, Alcantilado.

AUGÉ, Marc (1992): *Los no lugares. Espacios del anonimato*, trad. Non-lieuxl, Barcelona, Gedisa, 2000.

BAEZA, Almudena (2005): *Arte colectivo neopop en el Madrid de los 90*, Madrid, Universidad Complutense, Tesis Doctoral.

BAJTÍN, Mijail (1978): *Teoría y estética de la novela*, trad. E. S. Kriukova y V. Cazcarra, Madrid, Taurus, 1991.

BALANDIER, Georges (1992): *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*, trad. M. Delgado Ruiz, Barcelona, Paidós, 1994.

BALDWIN, Chris y BICÂT, Tina (2002): *Teatro de creación*, trad. F. Bercebal, Ciudad Real, Ñaque, 2002.

BARAÚNA, Tânia y MOTOS, Tomás (2009): *De Freire a Boal, Pedagogía del Oprimido. Teatro del Oprimido*, Ciudad Real, Ñaque.

BAUMAN, Zygmunt:

-(2001) *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*, trad. J. Alborés, Madrid, silgo XXI, 2009.

-(2006) *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbres*, trad. Liquid times, Barcelona, Tusquets, 2007.

BECK, Julián:

-(1971) *El Living Theatre*, trad. J. Martín Arancibia, Madrid, Fundamentos, 1974.

-(1991) *Teatro, cine, televisión: últimas apariciones* en *Máscara* nº 6, año nº 2, México, Escenología.

BELGRAD, Daniel (1998): *The culture of Spontaneity*, Londres, The University of Chicago Press.

BEY, Hakim, *Taz, Zona Autónoma Temporal* (1991), trad. G. Sordo, Barcelona, Anagal, 2005.

BIDEGAIN, Marcela (2007): *Teatro comunitario. Resistencia y transformación social*, Buenos Aires, Atuel.

BOAL, Augusto:

-(1975) *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*, Buenos Aires, Corregidor.

-(1999) *Juegos para actores y no actores*, trad. M. Jorge Merlino, Barcelona, Alba, 2002.

BOGART, Anne (2007): *Los puntos de vista escénicos*, trad. A. Celaya, Madrid, ADE, 2007.

BORBA, Juliano (2010): “*El teatro comunitario en Argentina: la celebración de la memoria*”, en *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica*, coord. O. Cornago, Castilla-La Mancha, UCLM, 2010.

BORDWELL, David (1985) *La narración en el cine de ficción*, Trad. P. Vázquez, Madrid, Paidós, 1996.

BOURDIEU, Pierre:

-(1992) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, trad. T. Kauf, Barcelona, Anagrama, 1992.

-(1994) *Razones prácticas. Sobre teoría de la acción*, trad. T. Kauf, Barcelona, Anagrama, 1997.

BOURRIAUD, Nicolas:

-(1999) *Formas de vida. El arte moderno y la invención del sí*, trad. C. Rivera, Murcia, CENDEAC., 1999.

-(2002) *Postproducción*, trad. S. Mattoni, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.

BRESSAND, Albert y DISTLER, Catherine (1995) *El planeta relacional*, trad. A. Mata, Barcelona, Proa, 1997.

BUENAVENTURA, Enrique (1973) *El teatro y la historia* en *Primer Acto* nº 163/64, Madrid, Primer Acto S.A.

BUENAVENTURA, Enrique y VIDAL, Yaqueline (1980) *Apuntes para un método de creación colectiva* en *Primer Acto* nº 183, Madrid, Primer Acto S.A.

CAGE, John (1961): *Silencio*, trad. P. Pedraza, Madrid, Ardora, 2002.

CAILLOIS, Roger (1958): *Teoría de los juegos*, trad. R. Gil Novales, Barcelona, Seix Barral, 1958.

CALABRESE, Omar (1987): *La era neobarroca*, trad. A. Giordano, Madrid, Cátedra, 1989.

CALAHORRA, Quintiliano de (95 d. C): *Institutionis Oratoriae*, trad. A. Ortega, Carmona, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1996.

CERTEAU, Michel de (1980) *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, trad. A. Pescador, México, Universidad Iberoamericana, 2000.

CHEVALLIER, Jean-Frederic (2012): *El teatro hoy en día*, Bilbao, Artezblai.

COPFERMANN, Emile (1980) *What is the difference? Collective creaction and 1789 en Collaborative Theatre. The Théâtre du soleil Sourcebook*, Nueva York, Routledge.

CORNAGO, Óscar:

- (2001) *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: la encrucijada de los "realismos"*, Madrid, CSIC.

-(2003) *Pensar la teatralidad. Miguel Romero Esteo y las estéticas de la modernidad*, Madrid, Fundamentos.

-(2006) *Arte de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, Castilla-La Mancha, UCLM.

DEBORD, Guy (1967): *La sociedad del espectáculo*, trad. J. L. Pardo, Valencia, Pre-textos, 1999.

DEARSTYNE, R. (1986): *Inside the Bauhaus*, Nueva York, Rizzoli International Publications.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI Félix (1980): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. José Vázquez, Valencia, Pre-Textos, 2010.

DELEUZE, Gilles y Tiquun (1989-2010): *Contribución a la guerra en curso*, trad. J. Palacio, Madrid, Errata naturae, 2012.

DE MARINIS, Marco:

-(1987) *El nuevo teatro, 1947-1979*, trad. E. Anastasi y S. Spiegler, Barcelona, Paidós, 1988.

-(2005) *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*, trad. GETEA, Buenos Aires, Galerna.

DEWEY, John (1934): *El arte como experiencia*, trad. J. Claramonte, Barcelona, Paidós, 2008.

DIDEROT, Denis (1769): *La paradoja del comediante*, trad. La avispa, Madrid, J. García Verdugo, 1995.

DUBERMAN, Martin (1972): *Black Mountain, an exploration in community*, Nueva York, Northwestern University Press.

DONATI, Pierpaolo (2006) *Repensar la sociedad*, trad. P. García Ruiz, Madrid, Eiunsa.

DROSTE, Magdalena,  
-(1993) *Bauhaus, 1919-1933*, Köln, Taschen.  
-(2006) *Bauhaus*, Köln, Taschen.

EKMAN, Paul (2004): *Emotions Revealed: Understanding Faces and Feelings*, Londres, Weidenfeld & Nicolson.

EVREINOV, Nikolai:  
-(1912) *El teatro en la vida*, trad. M. Rabell, Buenos Aires, Leviatán, 1956.  
- (1921) *Las conquistas técnicas del teatro soviético en La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Edición José Antonio Sánchez, Madrid, Akal, 1999.

EFLAND, Arthur D., FREEDMAN, Kerry y STUHR, Patricia (1996): *La educación en el arte posmoderno*, trad. L. Vermal, Barcelona, Paidós, 2003.

FOSTER, Hal:  
-(1996) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*, trad. A. Brotons, Madrid, Akal, 2001.  
-(2003) *Arty Party* en *London Review of Books*, vol. 25, no. 23, Londres,

FOUCAULT, Michel (1975): *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, trad. A. Garzón del Camino, Madrid, Siglo XXI, 1981.

FRAZER, James George (1890): *La Rama dorada. Magia y religión*, trad. E. y T. Campuzano, México, Fondo de cultura económica, 1994.

FREIRE, Paulo:  
-(1967) *La educación como práctica de la libertad*, trad. L. Ronzoni, Madrid, Siglo XXI, 2007.  
-(1970) *Pedagogía del oprimido*, trad. J. Mellado, Madrid, Siglo XXI, 2009.

FREUD, Sigmund (1915) *Lo Inconsciente*, trad. J. L. Etcheverry, Buenos aires, Amorrortu Editores, 1979.

FREYBERGER, Gisele (2008) *La dimensión pública del arte contemporáneo. El arte necesario: intervenciones artísticas efímeras en espacios públicos* en <http://www.ub.edu/geocrit/-xcol/202.htm>.

GALINDO, Bruno (2012) *El público*, Madrid, Lengua de trapo.

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2001) *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis.

GARCÍA, Nestor (2007) *Lectores, espectadores e internautas*, Barcelona, Gedisa.

GARCÍA, Santiago (2002-2006): *Teoría y práctica del teatro* (3 vols.), Bogotá, Teatro La Candelaria.

GOFFMAN, Erving (1963): *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*, Frankfurt, Prentice-Hall.

GOLDBERG, Roselee (1979): *Performance art*, trad. H. Mariani (1996) Barcelona, Destino.

GORDON CRAIG, Edward (1905): *El arte del teatro*, trad. M. Vieites, Madrid, ADE, 2011.

GUSLARSTWA, Pelen (1979): *Sacrilegious Rite, Abounding in Sorcery*, DVD, Polonia, Varsovia, Telewizja Polska, Duración: 58 mins.

GRICE, Paul (1991) *Studies in the way of words*, Massachusetts, Harvard University Press.

GROPIUS, Ise (1926) *Diario personal*, trad. N. Morán, Berlín, Bauhaus-Archiv.

GUATARRI, Félix:

-(1977) *Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*, trad. M. Pérez, R. Sánchez, J. Sarret, M. Norambuena, L. Todó, Madrid, Traficantes de sueños, 2004.

-(2011): *Líneas de fuga. Por otro mundo de posibles*, trad. P. Ires, Buenos Aires, Cactus, 2013.

GUATTARI, Félix y ROLNIK, Suely (2005): *Micropolítica. Cartografía del deseo*, trad. F. Gómez, Madrid, Traficantes de sueños, 2006.

HANDKE, Peter (1966) *Insultos al público*, Trad. J. L. Gómez y E. Hernández, Madrid, Alianza, 1982.

HARRIS, Mary Emma (1943): *The Arts at Black Mountain College*, Massachusetts, The MIT Press.

HEDDON, Deirdre y MILLING, Jane (2006): *Devising Performance*, New York, Palgrave.

HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel (2008): “Presentación. Antagonismos temporales” en *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*, coor. M.A. Hernández-Navarro, Murcia, CENDEAC, 2008.

HERSCHEL, B. Chipp (1968): *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, trad. J. Rodríguez, Madrid, Akal, 1996.

HESSE, José (1971): *Breve historia del teatro soviético*, Madrid, Alianza.

HUIZINGA, Johan (1954): *Homo Ludens. El juego y la cultura*, trad. E. Imaz, Madrid, Alianza, 1990.

KANTOR, Tadeusz (1977): *El teatro de la muerte*, trad. G. Isnardi, Buenos Aires, La Flor, 1984.

KAYE, Nick (2007) *Site-specific art*, Londres y Nueva York, Routledge.

KERRIGAN, Sheila (2001): *The Performer's Guide to the Collaborative Process*, Portsmouth, Heinemann.

LACLAU, Ernesto y MOUFE Chantal (1985) *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*, Madrid, Siglo XXI, 1987.

LAGOS DE KASSAI, M. Soledad (1994): *Creación colectiva. Teatro chileno a fines de la década de los 80*, Frankfurt, Peter Lang.

LATOURE, Bruno (2005): *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*, trad. G. Zadunaisky, Buenos Aires, Manantial, 2008.

LAZZARATO, Mauricio (2002): *Por una política menor. Acontecimiento y política en la sociedades de control*, trad. P. Rodríguez, Madrid, Traficantes de sueños, 2006.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1962): *El pensamiento salvaje*, trad. F. González, México, Fondo de cultura económica, 1964.

LUJÁN, Ángel Luis (1999): *Retóricas españolas del siglo XVI*, Madrid, CSIC.

MACKOWSKI, Chris (2002): *The PR Bible for community theatres*, Heinemann, Postsmouth.

MARCUSE, Herbert.:

-(1964) *El hombre unidimensional*, trad. A. Elorza, Barcelona, Ariel, 2010.

-(1969) *Un ensayo sobre la liberación*, trad. J. García Ponce, México, Joaquín Mortiz, 1975.

-(1977) *La dimensión estética. Crítica de la ortodoxia marxista*, trad. J. Yvars, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

MARTÍNEZ, Agapito (2006): *Cuaderno de dirección teatral*, Madrid, Ñaque.

MASSEY, Doreen :

-(1991): “Un sentido global del lugar”, en Doreen Massey. *Un sentido global del lugar*, coord. A.Albet y N. Benach, Madrid, Icaria, 2012, p. 112-130.

-(1999) : “La filosofía y la política de la espacialidad: algunas consideraciones”, en Doreen Massey. *Un sentido global del lugar*, coord. A.Albet y N. Benach, Madrid, Icaria, 2012, p. 112-130.

MAUSS, Marcel (1936): *Sociología y antropología*, trad. T. Martín-Retortillo, Madrid, Tecnos, 1979.

MEYERHOLD, Vsévolod (1930) *La reconstrucción del teatro en Meyerhold: textos teóricos*, trad. J. Delgado, R. Vicente, V. Cazcarra, J.L. Bello y J. Fernández, Madrid, ADE, 1971-72.

MOUFFE, Chantal:

-(2000) *La paradoja democrática*, trad. T. Fernández Aúz y B. Eguibar, Barcelona, Gedisa, 2003.

-(2001): *Prácticas artísticas y democracia agonística*, trad. J. Palou y C. Manzano, Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona y la Universidad Autónoma de Barcelona, 2007.

NANCY, Jean-Luc: (2012) *La partición de las artes*, trad. C. Rodríguez, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, Pre-textos, 2013.

NEGRI, Antonio (1992): *El poder constituyente*, trad. C. Marco, Madrid, Libertarias-Prodhuñi, 1994.

NICHOLS, Bill (1991): *La representación de la realidad*, trad. J. Cerdán y E. Iriarte, Barcelona, Paidós, 1997.

ODDEY, Alison (1994): *Devising Theatre a practical and theoretical handbook*, Nueva York, Routledge.

OJLOPKOV, Nikolai (1949): *Interacción creativa*, en *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Edición José Antonio Sánchez, Madrid, Akal, 1999.

ORTEGA y GASSET, José (1982): *Ideas sobre el teatro y la novela*, Madrid, Alianza.

PAVIS, Patrice (1996): *El análisis de los espectáculos*, Trad. E. Folch, Barcelona, Paidós, 2000.

PEREC, Georges (1985): *Pensar/clasificar*, trad. C. Gardini, Barcelona, Gedisa, 2008.

PÉREZ, Ana María (2013): *Arte y política. Nuevas experiencias estéticas y producción de subjetividades*, en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=34627020009>

PLESSNER, Helmuth (1941): *La risa y el llanto*, trad. L. García, Madrid, Trotta, 2007.

PROAÑO, Lola (2013): *Teatro y estética comunitaria. Miradas desde la filosofía y la política*, Buenos Aires, Biblos.

RAMÍREZ, Julia (2014): *Utopías artísticas de revuelta. Claremont Road, Reclaim the Streets, la Ciudad de Sol*, Madrid, Cátedra.

RANCIÈRE, Jacques:

-(1998) *Política, policía, democracia*, Trad. M. E. Tijoux, Santiago de Chile, LOM, 2006.

-(2000) *El odio a la democracia*, trad. I. Agoff, Buenos Aires, Amorrortu, 2006.

RAUNIG, Gerald (2008): *Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social*, trad. M. Expósito, Madrid, Traficantes de sueños, 2008.

RIZK, Beatriz. J.:

-(1987) *El nuevo teatro latinoamericano: una lectura histórica*, Minneapolis, The Prisma Institute.

- (1991) *La dramaturgia de Enrique Buenaventura*, Nueva York, U.M.I., Dissertation Information Service.

ROMÁN, Juan Carlos (2008) *La revolución relacional. La política como happening*, en *Arte & Poder* de Margarida Acciaiuoli, Portugal, Instituto de História da arte.

SAGASETA, Julia E.

-(2013): *Teatralidad expandida*, Buenos Aires, Nueva Generación.

-(2010): *Recorriendo la escena relacional*, en [http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/n6\\_02.html](http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/n6_02.html)

SAINZ, Aurelio (2011): *Rupturas situacionistas. Superación del arte y revolución cultural*, Madrid, Tierradenadie.

SANDFORD, Mariellen R. (1995): *Happening and Other Acts*, Londres, Routledge.

SCHAWINSKY, Xanti (1985): *metamorphose Bauhaus*, en *La Bauhaus de festa (1919-1933)* trad. Faus i Planas, M. Barcelona, Fundación “la Caixa”, 2005.

SCHECHNER, Richard (1977): *Performance Theory*, Nueva York, Routledge

-(1973) *El teatro ambientalista*, trad. A. Bracho, México, Árbol, 1988.

SCHILLER, Friedrich (1794): *Cartas sobre la educación estética del hombre*, trad. V. Romano García, Madrid, Aguilar, 1963.

SCHREYER, Lothar (1956): *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*, en *La Bauhaus de festa (1919-1933)* trad. Faus i Planas, M. Barcelona, Fundación “la Caixa”, 2005.

SENNETT, Richard: (2008) *El artesano*, Trad. M. Galmarini, Barcelona, Anagrama, 2009.

SLONIM, Marc (1961): *El teatro ruso. Del imperio a los Soviets*, trad. H. Martínez, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.

SPERBER, Dan y WILSON, Deirdre (1986): *Relevance: Communication and Cognition*. Inglaterra, Oxford University Press.

SPOLIN, Vila (1999): *Improvisation for the theater*, Nueva York, Northwestern University Press.

THIEBAUT, Carlos (1996-1999): “La mal llamada postmodernidad (o las contradanzas de lo moderno) en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Valeriano Bozal (ed.) Madrid, La balsa de la medusa.

TOMAS, Facundo (1998): *Escrito, pintado (dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo)* Madrid, La balsa de la medusa.

TOMASELLO, Michael (2009): *¿Por qué cooperamos?*, trad. E. Marengo, Buenos Aires, Katz, 2010.

TYTELL, John (1995): *The Living Theatre. Arte, exilio y escándalo*, trad. J. Godo, Barcelona, Los libros de la Liebre de Marzo, S. L., 1999.

VALDIVIESO, Mercedes (2005) *Arte y vida: una nueva unidad en La Bauhaus de festa 1919-1933*, Barcelona, Fundación “la Caixa”.

VEREITER, Karl von (1974): *Historia de la Revolución rusa*, tomo II, Barcelona, Petronio.

VICENTE, César de:

-(1995) *La práctica teórica de una dramaturgia documental*, en ADE Teatro, nº 41-42, Madrid, A.G.S. Diseño y Producción Editorial.

-(2006) coord, *Konkret, Unidad de producción Alcores*, Hondarribia, Hiru.

VEINSTEIN, André (1955): *La puesta en escena*, trad. J.G. Bayma, Buenos aires, Compañía General Fabril Editora, 1962.

WICK, Rainer (1982) *Pedagogía de la Bauhaus*, Trad. B. Bas, Madrid, Alianza, 1986.

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

- 1.- *Call Cutta*, 2013, de Rimini Protokoll, Berlín-Calcuta, imagen tomada de: <https://culturalhacking.wordpress.com/2013/02/11/rimini-protokoll-call-cutta/>
- 2.- *Call Cutta*, 2013, de Rimini Protokoll, Berlín-Calcuta, imagen tomada de: <https://culturalhacking.wordpress.com/2013/02/11/rimini-protokoll-call-cutta/>
- 3.- *Cargo Sofía-Basel*, 2006, de Rimini Protokoll, Basilea, imagen tomada de: [www.youtube.com/watch?v=PFxO1G410Og](http://www.youtube.com/watch?v=PFxO1G410Og)
- 4.- *Cargo Sofía-Basel*, 2006, de Rimini Protokoll, Basilea, imagen tomada de: [www.youtube.com/watch?v=PFxO1G410Og](http://www.youtube.com/watch?v=PFxO1G410Og)
- 5.- *Situation Rooms* 2011, de Rimini Protokoll, Zurich, imágenes tomadas de: [www.vimeo.com/64549107](http://www.vimeo.com/64549107)
- 6.- *Situation Romos*, 2011, de Rimini Protokoll, Zurich, imágenes tomadas de: [www.vimeo.com/64549107](http://www.vimeo.com/64549107)
- 7.- *Pendiente de voto*, 2012, de Roger Bernat, Centro Dramático Nacional, colección privada.
- 8.- *Pendiente de voto*, 2012, de Roger Bernat, Centro Dramático Nacional, colección privada.
- 9.- *Dominio Público*, 2012, de Roger Bernat, Teatro Lliure, colección privada.
- 10.- *Dominio Público*, 2012, de Roger Bernat, Teatro Lliure, colección privada.
- 11.- *Desplazamiento del palacio de la moneda*, 2014, de Roger Bernat, Santiago de Chile, colección privada.
- 12.- *Desplazamiento del palacio de la moneda*, 2014, de Roger Bernat, Santiago de Chile, colección privada.
- 13.- *Desplazamiento del palacio de la moneda*, 2014, de Roger Bernat, Santiago de Chile, colección privada.
- 14.- *Flashmoon Project*, 2014, del Colectivo Flashmoon, Plaza de la Luna, Madrid, colección privada.
- 15.- *Flashmoon Project*, 2014, del Colectivo Flashmoon, Plaza de la Luna, Madrid, colección privada.

16.- *La merienda engorda*, 2012, del Colectivo Teatro relacional, Centro Cultural La Corrala, UAM, colección privada.

17.- *Algo está pasando y no sé qué es*, 2013, de Miguel Ángel Rodríguez, Sala B, RESAD, colección privada.

18.- *Algo está pasando y no sé qué es*, 2013, de Miguel Ángel Rodríguez, Sala B, RESAD, colección privada.

19.- *Noticias sobre la mujer*, 2012, Konkret, Zarzaquemada, colección privada.

20.- *Noticias sobre la mujer*, 2012, Konkret, Zarzaquemada, colección privada.