

Un teatro de acciones mínimas: la palabra como forma colectiva

A minimal actions theatre: the word as a collective form

Dr. Óscar Cornago CSIC (Madrid)¹
oscar.cornago@cchs.csic.es

Resumen

La crisis de los discursos sociales apoyados en las ideologías históricas ha generado desde los años noventa, con el triunfo de las democracias liberales, estrategias escénicas donde se replantea el encuentro con el público a partir de acciones mínimas. El objetivo de este artículo es analizar a través del estudio de casos concretos el funcionamiento teatral de acciones como leer, escuchar, pensar o hablar, que en muchos casos están relacionadas con la palabra o crean las condiciones para su uso como herramienta colectiva. Igualmente, se discuten las implicaciones de estas formas escénicas en relación a modelos de análisis como el propuesto por el teatro posdramático o el más reciente de teatro posespectacular.

Palabras clave Teatralidad, Artes escénicas, Público, Acciones colectivas, Palabra

Abstract

The crisis of social discourse supported by the historical ideologies has generated since the nineties, with the triumph of liberal democracies, performing strategies that propose the relation to the audience through minimal actions. The objective of this article is to analyze through the study of specific cases the theatrical development of this kind of actions as to read, hear, think or talk, which in many cases are related to the word or create the conditions of using it as a collective tool. The implications of these performing languages are discussed in relation to analytical models such as postdramatic theater compared with newest proposals as postspectacular theater.

Key Words Theatricality, Performing Arts, Audience, Collective performance, Word

Recibido: 14/07/2016. Aceptado 13/10/2016

1 Este artículo procede del libro *Ensayos de teoría escénica: teatralidad, público y democracia* (Madrid, Abada, 2016), que forma parte del proyecto de I+D "Las prácticas escénicas como forma social del conocimiento. Una aproximación crítica a la idea de participación en las culturas de las democracias» (HAR2014-57383-P) del Programa Estatal de Fomento de Investigación Científica y Técnica del Gobierno de España.

A menudo el medio social se representa como un entorno en el que el individuo debe sobrevivir, en el que tiene que luchar por hacerse una vida, por salir adelante sacando el máximo provecho de sus capacidades. La debilidad del sentido social en términos colectivos se convierte en punto de partida para un teatro que, considerándolo desde el punto de vista de la acción que propone, podríamos llamar de las acciones mínimas. La construcción de una escena colectiva y la posibilidad de la representación se retoman desde situaciones básicas que remiten finalmente al hecho de estar juntos. Acudir a un espacio al que han ido también otras personas es la acción mínima que hace posible la escena teatral y también el hecho social. En torno a esta acción se genera otra serie de actividades que por su escasa visibilidad pueden llegar a pasar inadvertidos, como escuchar, imaginar, recordar, leer, conversar, sentir o simplemente estar. A pesar de que estas acciones se sitúan en la base de la producción del tejido social, están estrechamente identificadas con la subjetividad individual y el mundo interior de la persona. En cierto modo la atención por este tipo de actividades no supone una novedad, ya que han formado parte siempre del teatro. Pero recientemente numerosos proyectos se han centrado en ellas como forma de generar una situación colectiva que lleva implícita una reflexión práctica sobre el espacio social a partir de sus elementos mínimos. El protagonista de estas acciones es el público, que toma consciencia de su presencia a través del hecho de estar escuchando, leyendo, hablando o pensando. Uno de los intereses de la escena consiste en la oportunidad de replantear desde esta dimensión básica los modos de encontrarse y percibir un entorno humano.

Ahora bien, la idea de encuentro no es solo una realidad, sino también una utopía y un ideal que recorre tanto el imaginario del teatro como de la sociedad en general. Si uno de los discursos que ha conformado el teatro remite a su función como espacio de representación, tradicionalmente apoyado en un texto dramático; el otro ha sido el del teatro como lugar de encuentro, lo que ha servido para alimentar el mito comunitario en relación a la escena. Una perspectiva no excluye la otra. La representación puede ser la excusa para que tenga lugar un encuentro, y también al revés. Ambas aproximaciones forman parte del imaginario cultural del teatro, un imaginario que ha servido para estudiar su pasado como para discutir sus posibilidades en el presente. Si el primero de estos elementos, el de la representación, tiene que ver con la función que históricamente se le ha asignado al teatro como espacio de construcción de identidades colectivas; el segundo, el del encuentro, apunta a su dimensión política y antropológica como práctica social que sostiene la representación en tanto que una forma más de acción. Ambas aproximaciones abren horizontes distintos y presentan también tradiciones de estudio diversas, pero en todo caso conviven. Ya sea como espacio de representación colectiva o como lugar donde se reúne un grupo de personas para celebrar, rechazar o transformar esas representaciones, el teatro ingresa en la contemporaneidad desde esta doble perspectiva.

Estos enfoques han servido para construir una imagen idealizada del teatro que con frecuencia ha pasado por alto las condiciones reales en las que se produce. La posibilidad de que hoy el teatro llegue a ser efectivamente un lugar de encuentro y representación, hay que plantearla en un contexto socioeconómico en el que las estrategias de encuentro o de identificación social se han convertido en un producto de consumo de masas –pensemos en las redes sociales en Internet-. Esto no niega la capacidad del teatro para una cosa o la otra, pero sí obliga a reconsiderarlas en relación a un contexto que poco tiene que ver con otras épocas que han pasado a la historia del teatro de forma paradigmática.

Decir hoy que el teatro es un lugar de encuentro solo por el hecho de que se realiza en un espacio al que acude el público es una generalidad que no dice nada del teatro, sino que más bien lo envuelve en un mito que impide pensarlo desde un presente que está

continuamente cambiando, o como dice Rancière defendiendo la dimensión política del disenso, “ya iría siendo hora de cuestionar la idea de que el teatro es por sí mismo un lugar comunitario” (Rancière, 2010, p.22). Espacios a los que acude un público los hay a cientos y esto no garantiza que tenga lugar ningún encuentro. Un espacio puede ser un lugar de encuentro o representación solo en la medida en que se acepte e insista también en lo contrario. Atribuirle al teatro estas funciones por naturaleza significa dejar de plantearlas en las situaciones concretas en las que ocurre como base del conflicto fundamental que la escena tiene que afrontar: que se hace delante de un grupo de personas a las que se convoca para que acudan a ese evento.

Aunque el efecto más visible de la acción en el medio artístico, y especialmente en el teatro, ha sido su oposición a la representación, lo que llevó finalmente a introducir la acción no fue esto, sino el replanteamiento del hecho artístico en su entorno social, no solo en relación a quien lo realiza, sino también y sobre todo frente a quienes se hace. No es casualidad que la propia lógica de la acción haya terminado cuestionando la idea de encuentro. El eje representación-acción, identificado a distintos niveles con ficción - realidad, o palabra - cuerpo, ha servido para dar cuenta de una transformación cuya finalidad última no era oponerse a la representación, sino provocar un tipo de acontecimiento que pusiera contra las cuerdas los límites convencionales del teatro, identificados con la representación y en términos generales con el medio artístico del que la escena trata de distanciarse. A comienzos del siglo XXI, con el ciclo de las vanguardias ya en el pasado, hemos de preguntarnos por la vigencia de este eje de oposiciones para seguir dando cuenta de la creación escénica; hemos de preguntarnos si el planteamiento representación-no representación sigue funcionando como horizonte de fondo sobre el que dibujar el gesto social del arte.

Del teatro posdramático a la escena posespectacular

La polémica suscitada a raíz de la amplia recepción que ha tenido la categoría de teatro posdramático, acuñada por Lehmann en su libro del año 1999 (Lehmann, 2013), resulta significativa de la repercusión de este eje de oposiciones. A lo largo de los años dos mil la etiqueta se extendió en el ámbito hispánico aún antes de que el libro estuviera traducido al castellano, dando lugar a un debate que, sin embargo, terminó de revelar un paisaje que poco tenía que ver con el libro de Lehmann. Bajo el título de *Teatro posdramático* el autor realiza un detenido análisis de poéticas que se originaron en su mayoría en torno a los años setenta, aunque hayan continuado desarrollándose posteriormente. En este sentido, se puede entender como una historia de la creación escénica durante esta época. Si bien el punto de partida del concepto está en la oposición a los modos de representación basados en el texto dramático, el estudio continúa con el análisis de numerosos aspectos que dejan atrás la cuestión de lo dramático frente a lo posdramático. Sin embargo, el éxito de su recepción se basó en la afirmación de esta oposición, ya sea en beneficio de un tipo de teatro u otro. El problema es si el criterio sobre el que se construyen estos tipos, basado en la existencia o no de representación dramática, es operativo actualmente para algo más que defender los privilegios del teatro considerado normal frente al raro. Si su motivación central fuera sostener una polémica desligada de los planteamientos que mueven la creación escénica, habría que plantearse la eficacia teórica o analítica de una etiqueta, que más allá del libro del que proviene, no deja de tener como fondo de discusión, según indica la composición léxica del término pos-dramático, el universo referencial sostenido por el texto dramático.

Desde el punto de vista de su construcción, el concepto de posdramático comparte

la misma genealogía que otros conceptos precedidos del prefijo pos- que se han sucedido desde los años sesenta y cuya matriz común es el de posmodernidad. La base teórica que alimentó el debate de la posmodernidad, como las referencias teóricas iniciales en las que Lehmann apoya el concepto de posdramático provienen de otra corriente pos-, que fue el posestructuralismo. Más allá de los autores y obras sobre los que se articula este movimiento, su conceptualización y los debates posteriores a los que dio lugar son productos típicamente académicos. Mientras estos debates sirvieron para remover ideas asentadas, como la relación entre teatro y acción tuvieron un sentido como perspectiva de estudio, pero cuando se convirtieron en categorías clasificatorias destinadas a identificar lo posmoderno frente a lo moderno, o lo posdramático frente a lo dramático, con el fin de asignar a cada uno un valor prefijado, pasaron a formar parte de un debate movido por unos intereses que utilizan el teatro, el arte o la cultura, como una ficha dentro de un tablero de ajedrez. Hay que plantear en qué medida las inercias académicas, que no son ajenas a estos juegos de intereses, contribuyen a la perpetuación de estas perspectivas de estudio.

Representación o encuentro, aunque no sean excluyentes, colocan al público en lugares distintos. Si la representación demanda una lectura, situando al espectador en el lugar del intérprete, el encuentro plantea la posibilidad de la participación, es decir, una situación frente a la que tomar una posición. El contexto social y económico de las democracias ha situado el fenómeno de la participación en las antípodas del sitio que ocupaba cuando hablaba de él en época de dictaduras. Si los excesos de la representación, o la interpretación, suscitaron la pregunta por sus límites, que Susan Sontag y otros intelectuales pusieron de manifiesto ya en los años sesenta, de igual forma se plantean ahora los límites y trampas de la participación. Al igual que ocurrió con la representación, ya no se trata de participar o no participar, como tampoco de representar o no representar, sino de los modos de hacerlo, lo que ha obligado a repensarlos desde sus formas mínimas. Conscientes de que la participación es un elemento más sobre el que actualmente se construyen estrategias de manipulación social, las formas de participación se han hecho menos ingenuas.

En relación a este cambio de paradigma que va de la representación al encuentro, o de la interpretación de esa representación al problema de la participación, Eiermann propone el concepto de teatro posespectacular (2012, pp.23-4). Si bien, el autor aclara que el teatro posespectacular no se opone al teatro posdramático, las perspectivas de discusión son distintas. Igualmente, insiste –y este es uno de los presupuestos importantes de su planteamiento- en que el teatro posespectacular no se define, como haría pensar el término, en oposición al espectáculo, ya que las estrategias antiespectaculares desarrolladas a partir de los años sesenta formarían ya parte del propio espectáculo. Medio siglo después del manifiesto de Debord, la sociedad del espectáculo se ha convertido en el espectáculo de lo social. Inmediatez, interacción, presencia o espontaneidad son las formas habituales de legitimar la representación. Como en el caso del teatro posdramático, el interés del concepto de posespectacular no radica en su utilización como etiqueta clasificatoria, sino en las perspectivas de estudio que propone y el debate al que puede dar lugar.

El tipo de obras que Eiermann engloba dentro del teatro posespectacular recupera el dispositivo escénico para volver a hacer visible el lugar del público, jugando con sus modos de participación, y entre ellos el más básico: el hecho de haber acudido a ese espacio en ese momento. El acto de escuchar, sentir, imaginar o pensar convierte la presencia del público en una forma básica, pero fundamental, de acción colectiva. La propuesta se ofrece a los espectadores de forma abierta y con la mayor transparencia. Las reglas del juego se muestran desde el principio. El efecto de confusión al que pueden dar lugar estas obras no proviene de los materiales, acciones o relatos propuestos desde la obra, sino de lo que éstos provocan

en el público. Una sensación de ausencia o vacío se adueña de un espacio recuperado como espacio de representación, pero en el que no queda claro lo que se está representando, o mejor dicho, lo que estamos representando.

Los creadores hacen posible la obra, pero al mismo tiempo, se colocan del lado del público. Esto nos sitúa a todos, actores y no actores, del mismo lado frente a un escenario casi vacío. Los intérpretes adoptan una función de mediadores entre la obra y el público. Por ello que en algunos casos su presencia pueda ser sustituida por una voz en off o una lista de instrucciones. Eiermann se detiene en esta nueva función del actor, comparándola con la de un apuntador desde la sombra o relacionándolo con la mirada del gran Otro de Blanchot. Se apunta así a un tercer lugar que ya no es el del actor ni el espectador, y que abre un espacio de intersubjetividad en el que se sitúan ambos: “El tercero se hace presente a modo de *médium* que posibilita la interacción entre actores y espectadores, precisamente debido a la interrupción de la interacción”(2012, 23-4). A diferencia de otros planteamientos que reaccionaron de manera crítica a la distancia impuesta por el espectáculo, ahora no se busca la interacción, el contacto físico o la creación de un sentido de comunidad que trascienda la escena, sino que al contrario, se insiste en una cierta sensación de desencuentro o frustración de un cara a cara con el actor que no se va a dar. La responsabilidad de la obra, de cómo llevarla adelante, que a su vez se hace sentir como una responsabilidad colectiva, recae del lado del público. Es a este al que toca decidir cómo apropiarse de la obra.

Si el ciclo de las vanguardias, del que proviene finalmente el concepto de teatro posdramático, señaló la representación como un horizonte frente al que reaccionar, la focalización del conflicto escénico en relación al público y la idea de (des)encuentro rescata la posibilidad de la representación desde otro lugar. Como explica Eiermann refiriéndose al espacio de los actores desde esta perspectiva posespectacular: “El hecho de estar a la vez presentes y ausentes y de que en el escenario aún no esté ocurriendo nada despierta un interrogante o, mejor dicho, el interrogante fundamental de los estudios teatrales: ¿qué es la representación?” (ibid.).

El giro autorreflexivo que acompañó la crítica de la representación se desplaza al público, confrontado consigo mismo sin unos actores frente a los que construirse. El efecto especular de la escena se intensifica al dejar vacío el otro lado del espejo. Los únicos que están ahora presentes son los espectadores, sobre los que se levanta la posibilidad, y al mismo tiempo la amenaza, de sentirse representados o utilizados.

El público como objeto de representación, o las representaciones colectivas

Al proponer la obra en conflicto no ya con la acción como ruptura de la representación, sino con la presencia del público como forma mínima de acción que podría sostener algún tipo de representación, se inaugura un lugar distinto tanto para el público como para la representación. La acción se retoma desde sus elementos mínimos para replantear la posibilidad de una representación colectiva. El conflicto no se construye entre actor y personaje, o entre un personaje y otro, sino en tensión con el público, que pasa a ser el personaje principal de la obra, un personaje imaginario y real al mismo tiempo, en el que lo colectivo y lo individual conviven. El eje de creación se gira hacia el espectador para desplegarse en un espacio entre medias, no entre el público y unos intérpretes que no se presentan como tales, sino del propio público interpelado por una escena que en muchos casos funciona como un espejo de ese mismo público. La posibilidad de confrontar un

escenario que tiene algo de reflexión social con un público en tiempo real es el atractivo que artistas procedentes de otros medios descubren en el dispositivo teatral. En este aspecto insisten Ana Borralho y João Galante, formados inicialmente también en las artes visuales. Distanciándose del teatro tradicional, defienden una práctica de la escena como laboratorio social en el que el público es sujeto y objeto al mismo tiempo “Les dialogues se font toujours avec le public, jamais entre les acteurs. La réplique se trouve dans le public. Nous essayons de créer des miroirs. Le théâtre traditionnel part du principe que le public ne fait pas partie de l’histoire qui se passe sur scène. Qu’il y assiste de façon anonyme. Nous commençons presque toujours un processus de création en nous demandant: comment placer le public? Comment le situer? Qu’est-ce qu’il va faire? Quel será son rôle? Le public, pas la pièce” (Borralho y Galante, 2015, p.52) ²

Óscar Gómez y Esperanza López, que desde sus comienzos en el grupo teatral Legaleón a finales de los años noventa, se plantearon la escena en relación directa con los espectadores, encuentran en movimientos de protesta social como el 15 M, los antecedentes de este resurgimiento del interés por el público. Estos movimientos volvieron a demostrar la posibilidad de una toma de consciencia colectiva, algo que parecía estar olvidado, “es necesario pensar que lo importante no es la obra en sí, sino el hecho de que estamos juntos. Esto tampoco es nuevo. El 15 M nos recuerda que la asamblea es posible, es necesaria. Hemos recuperado para bien el espacio colectivo. En colectivo tenemos algo que decir, tenemos una fuerza de la que nos habíamos desprovisto” (Cornago, 2015).³

Las maneras de proponer la negociación entre la obra y el público son tan amplias como las ficciones para dar cuenta del lugar del público en relación a la escena. Esta ficción, a la que pertenece el mismo teatro como dispositivo cultural, es el resultado último producido por la obra. En otras palabras, el teatro deja de ser el teatro de los actores, para convertirse en el teatro de un público que no deja de ser público para ser actor; a diferencia de lo que ocurría en propuestas de participación en otras épocas, no pierde este lugar colectivo y difuso. Apuntando también hacia este lugar intermedio entre la obra y el público, Mike Brookes, que viene igualmente de las artes visuales, insiste en la diferencia entre aquello que se quiere realizar a través del proyecto artístico y el modo de mostrárselo al público. Esto último determina la forma del encuentro con los asistentes. Lo que la obra tiene que resolver finalmente es la manera de unir un plano con el otro. Cada uno es pensado desde una lógica propia: “si separaba esas dos cosas, esas dos actividades (de una parte la entrega, la propuesta, la presentación del material, y de otra parte el encuentro del público con ese material, con esa propuesta), se abrían muchas posibilidades” (Brookes y Casado, 2013, p. 33). Se llega así a una suerte de minimalismo escénico cuyo objetivo es que el encuentro con los asistentes se produzca de una forma más abierta y menos condicionada, y siempre desde el cuidado y la atención a esas personas: “proponer un encuentro sin imponer nada, minimizando lo más posible el impacto físico del trabajo en el lugar donde sucedía” (2013, p. 33). En relación a los materiales presentados, es la actitud del público, su atención o indiferencia, sus reacciones o pasividad, la que construye escénicamente la obra, dando lugar a un espacio inestable que sucede entre la gente, como señala Rosa Casado, que trabaja

2 “Los diálogos se hacen siempre con el público, nunca entre los actores. La réplica la tiene el público. Intentamos crear espejos. El teatro tradicional parte del principio de que el público no forma parte de la historia que ocurre en escena. Que asiste de forma anónima. Casi siempre comenzamos un proceso de creación preguntándonos: ¿cómo colocar al público?, ¿cómo situarlo?, ¿qué va a hacer?, ¿cuál será su papel? El público, no la obra.” La traducción es nuestra.

3 Entrevista inédita con Óscar Gómez y Esperanza López en el centro cultural de La Alhóndiga, en Bilbao, el 29 de mayo de 2015.

con Brookes: “la obra, como el espacio, solo existe en ese interactuar, en ese estar ahí juntos, decidido o no decidido, conscientes o no, es ahí que se hace el espacio, y es ahí donde la pieza sucede, donde tiene lugar algo” (2013, p.34).

Hacer visible la presencia del público, no frente a una representación, sino al hecho de estar en un lugar, plantea la pregunta por una segunda representación, que sería distinta a la propuesta por la obra ya sea a través de un texto dramático o de materiales visuales o sonoros. De esta nueva representación, abierta y por hacer, forman parte de manera indistinta actores y no actores, el espacio de actuación como el espacio del público. En la medida en que está sucediendo, es imposible fijar la representación de ese estar juntos, que escapa a cualquier recorte. Frente a aquello que se muestra desde la escena, y en lo que consistiría inicialmente la obra, esta segunda representación tiene algo de imprevisto, disperso e inacabado. Es la representación que se inicia con la llegada del público, que se deja sentir en la medida en que este toma conciencia de su presencia como grupo en ese lugar, y que se desarrolla de forma singular sin llegar a delimitarse con claridad.

Sosteniendo esta suerte de representación abierta se deja sentir una palabra colectiva que tampoco llega a ser dicha y que está por encima de actores y público, del yo y del tú. En su análisis de la acción, Arendt se refiere a ella como el nivel donde se tejen las tramas humanas: “Este segundo, subjetivo *en medio de* no es tangible, puesto que no hay objetos tangibles en los que pueda solidificarse; el proceso de actuar y hablar puede no dejar tras sí resultados y productos finales. Sin embargo, a pesar de su intangibilidad, este *en medio de* no es menos real que el mundo de cosas que visiblemente tenemos en común. A esta realidad la llamamos la “trama” de las relaciones humanas, indicando con la metáfora su cualidad de algún modo intangible” (2005, p.207).

Esta trama está hecha de fragmentos, silencios, deseos e inseguridades, y aunque la autora de *La condición humana* la presenta en relación a los sujetos individuales, es lo que subyace a lo colectivo como un fenómeno vivo, de modo que cuando el grupo se deshace, esta palabra deja de ser escuchada. Esta palabra se siente sin que nadie la pronuncie, porque el sujeto nunca es uno, sino unos cuantos, que no conocen el resultado de esa trama de la que están formando parte. Hay otras palabras que vendrán después para poner nombre a lo que pasó. Se construirá un relato, se identificarán los sujetos, se creará un pasado, unos intereses comunes, y una posibilidad de futuro, que termina dando al grupo una identidad. Ahí empieza la sociedad, cuando las formas de estar juntos tienen nombre. Antes y después lo que existe es el acontecimiento vivo —escénico— que hace posible la reinención de lo social y que está en la base del sentimiento de comunidad.

La sensación de estar junto a otras personas es lo que hace posible esta palabra colectiva, y viceversa, toda palabra crea una ilusión de estar en relación con. Ya sea a través de su producción material, es decir, de una palabra dicha o escrita, ya sea a nivel imaginario, de una palabra solo pensada, y a menudo de ambas formas a la vez, la palabra como forma de acción está en la base de la producción de sociabilidad, de las formas de relacionarnos y agruparnos, o lo que es lo mismo, de participar de una condición pública compartida. Es por esto que muchas de las acciones propuestas por estas obras giran en torno a esta palabra no siempre dicha. Estas acciones mínimas, que finalmente son las realizadas por el propio público, no implican a menudo nada muy distinto de lo que habitualmente se hace cuando se asiste a una obra: elegir un sitio, escuchar, imaginar, recordar, pensar, en definitiva, estar allí junto a otras personas, sintiéndose parte de algo, porque se está ahí físicamente, y al mismo tiempo fuera, proyectándose individualmente desde ese lugar compartido. Desde el punto de vista de su visibilidad, estas acciones pueden pasar inadvertidas al estar envueltas

en unas convenciones que les da una apariencia de naturalidad. Es decir, parece natural juntarse para conversar, escuchar lo que dicen otros, imaginar lo que nos están diciendo o incluso hablar con uno mismo, sin embargo, no hay nada que esté socialmente más determinado que las formas de utilizar la palabra. Escénicamente estas acciones despliegan mundos de baja intensidad, en cuanto que no se proyectan hacia fuera, sino que generan un estado de dispersión que sin dejar de ser interno se desarrolla en superficie. Está ligado a un tiempo suspendido que invita a una percepción sensible del momento. La trama intangible de los asuntos humanos, como diría Arendt, se transforma en materia sonora. A través de esta actividad interior, pero compartida, el grupo genera un ritmo y un sonido con el que identificarse.

Aunque muchas de estas propuestas podrían entenderse también como dispositivos visuales, no es la mirada el sentido principal desde el que se organiza este tipo de escenarios, ya que el sujeto de esa mirada forma parte también de la escena convirtiéndose al mismo tiempo en objeto. Si bien por momentos puede distanciarse para percibir la imagen de todo el conjunto, el modo de relacionarse con la obra tiene más que ver con la escucha. Jean-Luc Nancy relaciona la mirada con el pensamiento, o lo visual con lo conceptual, frente a la escucha, que produce un tipo de presencia donde los límites entre el que está en escena y el que está fuera se hacen permeables (Nancy, 2002). La escucha plantea la relación, no solo con lo que se escucha, sino con el hecho mismo de estar allí escuchando. Se produce un espacio donde todo permanece en un cierto movimiento, no siempre evidente, recorrido por unas presencias en el sentido de “un *presente* que no es un ser (cuando menos en el sentido intransitivo, estable y consistente que tiene esta palabra) sino más bien un venir, y un pasar, un extenderse”. (2002, pp.31-31).

Las obras que se presentan a continuación hacen sentir este entorno colectivo que no tiene que ver con la escena misma, sino con lo que desde ahí se provoca en el público. Este estado no depende de la cantidad de actores, que en muchos casos no hay, ni siquiera de la cantidad de espectadores, sino de la expectación por parte de las personas que asisten a un espacio construido como una suerte de vacío. Los espectadores son invitados a proyectarse a través de este vacío creado ante la expectativa de algo que no termina de pasar, sin embargo, en este tiempo diferido, en este tiempo de espera, de decepción o no saber, hay algo del orden de lo social que ya está ocurriendo.

Escuchar/recordar: *World of interiors*, de Ana Borralho y João Galante; *What if everything we know is wrong?*, de Mike Brookes y Rosa Casado

La palabra colectiva abre un espacio interior y al mismo tiempo compartido donde lo íntimo se desliga del ámbito del individuo para recuperar un terreno común. Ya desde el título, *World of interiors*, de Ana Borralho y João Galante, hace alusión a este mundo generado a través de la escucha. A pesar de la importancia simbólica de la mirada en la cultura occidental, la escucha es uno de los sentidos fundamentales en un medio como el teatro atravesado por la palabra. En este caso la escucha está intervenida para hacer de ella una acción colectiva. Esta acción se traduce en un paisaje sonoro que produce cierta extrañeza. Los intérpretes, entre 10 y 15, están tumbados boca arriba, dispersos en una sala amplia y diáfana, con los ojos cerrados, susurrando textos de Rodrigo García. En el festival Escena Contemporánea de Madrid, en el 2012, la obra se realizó a lo largo de dos horas. Durante este tiempo el público deambula entre los intérpretes tendidos en el suelo, pueden acercarse a uno u otro, sentarse o tumbarse, entrar en contacto físico o mantenerse

al margen observando un paisaje en movimiento.

La primera impresión del espectador al acceder a la sala es de desconcierto. Cuerpos tumbados, un cierto murmullo de fondo cuya procedencia no llega a identificarse, y grupos de personas que desde lejos se confunden con los intérpretes. Como se lee en la presentación de la obra en el centro cultural Matadero de Madrid “En *World of interiors* el público es confrontado de entrada con una imagen inquietante: personas tumbadas en el suelo, con los ojos cerrados, sin movimiento evidente. Aparentemente no sucede nada, pero este vacío contiene una invitación a la proximidad, a la acción. Al aproximarnos oímos textos susurrados en la tenue frontera de la intimidad de los cuerpos. El espectador escoge el modo y tiempo de escucha, el grado de proximidad, el modo de estar²⁴. La ausencia de un punto fijo en el que centrar la mirada y la mezcla de los murmullos sobre el silencio de fondo hace que crezca un estado de dispersión en el que el espectador, con su deambular, es un elemento más. La obra no son los actores diciendo unos textos, sino la situación a la que dan lugar, de la que forma parte el público.

Esta especie de instalación humana pone de relieve la dimensión sensible del acto mismo de la escucha. No se escuchan solo los textos de Rodrigo García, que según donde se sitúe el espectador ni siquiera llegan a oírse, y que en algunos casos son dichos en distintos idiomas, sino también a quien los dice, el cómo se dicen, la situación que se forma, y finalmente a nosotros mismos en el acto de escuchar. El modo de decir los textos es el elemento clave del trabajo. Podrían haber sido dichos con los participantes de rodilla, mirando a la pared, como ocurre en *Purgatory*, también de Galante y Borralho, o de pie sobre una mesa, o simplemente de cara al público, lo que hubiera generado situaciones distintas. El susurro no convoca a una masa, invita a la proximidad, a unos pocos. Hace pensar en un ámbito de silencio y cercanía donde la sensación de intimidad se crea desde lo colectivo.

El hecho de que los intérpretes tengan los ojos cerrados contribuye a que el medio sensible cobre autonomía en tanto que espacio de susurros que vienen de ninguna parte y se dirigen también a ningún lugar, simplemente se producen ahí, en ese momento. El origen de los textos, como también su contenido, actúa como una referencia lejana frente a la ausencia de emoción en la dicción y el tono neutro y constante, que elimina la dimensión psicológica. Esto produce una extraña sensación de pérdida de identidad que hace que se imponga la percepción de los cuerpos como organismos susurrantes sin una subjetividad propia, pero sí con una textura, un tono de voz y una presencia singulares. Para conseguir esta dicción, se les dicta a los intérpretes los textos a través de unos auriculares. Esto hace que estos tengan que poner la atención en aquello que están oyendo y no en darles un colorido emocional. La interioridad a la que hace referencia la obra no descubre el interior de unos sujetos, sino de un paisaje humano que se ofrece a una percepción sensorial cercana y envolvente, que más que visual habría que definir como táctil. Como dirá más adelante Rodrigo García refiriéndose al uso de los textos, lo importante no es lo que se dice, sino la situación que se crea.

En la conversación citada anteriormente con Mike Brookes y Rosa Casado, se termina insistiendo en esta percepción retiniana de un evento que va más allá de la mirada. Antes que delimitar un sentido, la escucha hace sensible un tipo de presencia, una manera

4 <http://www.mataderomadrid.org/ficha/1300/world-of-interiors.html>. Consultado el 13 de abril de 2015.

de participar del espacio que, a diferencia de la mirada, no funciona en una única dirección. La distancia asociada a la mirada convive con la imposibilidad de estar al margen de aquello que estamos percibiendo. El acontecimiento somos nosotros percibiendo lo que está pasando, y viceversa, lo que está pasando somos nosotros como parte de esa situación.



World of interiors, de Ana Borralho y João Galante. Espacio cineteca, Matadero, Madrid. Fot. archivo de la compañía.



What if everything we know is wrong?, Mike Brookes y Rosa Casado. Azkuna Zentroa/La Alhóndiga, Bilbao. Fot. Eva Zubero.



What if everything we know is wrong?, Mike Brookes y Rosa Casado. Azkuna Zentroa/La Alhóndiga, Bilbao. Fot. Eva Zubero.

En What if everything we know is wrong? (¿Y si todo lo que sabemos está equivocado?), de Brookes y Casado, se propone también una situación colectiva de escucha, aunque desarrollada de un modo distinto. Realizada por primera vez en el 2011, casualmente un año después que *World of interiors*, comparte con ésta la sensación de dispersión, de creación de un ámbito cómodo en el que los espectadores pueden moverse con libertad, pero enfatizando la diferencia, como decía Brookes, entre lo que se da a escuchar y el hecho en sí del encuentro con el público. Para ello se acentúa la desnudez del espacio reduciendo a lo mínimo las huellas del soporte técnico y humano de la obra. Esta comienza con el dibujo de una silla en el suelo, a la que se sube Casado para dar la bienvenida al público y contarles el objetivo de la obra, que nace del deseo de traer a la sala un lugar geográfico y un momento del pasado que para ellos fue importante. En gran parte se trata de eso, de un deseo compartido con los asistentes. Para este fin utilizan una tiza, unas fotos borrosas de polaroid y unas grabadoras. Brookes dibuja unas sillas más y ambos van activando las grabadoras que colocan en sitios distantes de la sala. El público se mueve por el espacio, acercándose a las grabadoras, donde se escucha cantos de pájaros y ruido de ambiente; mira las sillas dibujadas en la pared o en el suelo, o curioseas las fotografías. Pasado un rato, Casado le invita a escoger un lugar para ponerse cómodo. Para ello ofrece la posibilidad de utilizar unas mantas, similares quizás a las que ellos utilizaron en ese lugar que tratan de hacer presente. Poco después anuncia que recientemente se han encontrado con una conversación, debate o material de contenido científico o artístico, que varía según la obra, y que dado su interés han convertido al formato sonoro para que se puedan escuchar. A continuación, reparte las grabadoras de una en una y al azar.

En el centro cultural de Bilbao La Alhóndiga, en 2015, se trataba de un debate publicado por la revista *Life* en los años setenta con conocidos escritores de ciencia ficción. La novela de George Orwell, *1984*, era el punto de partida de una discusión sobre cómo sería el mundo del futuro. Se hablaba de la llegada del hombre a la luna y la conquista del espacio, de la Unión Soviética, de los comunistas y las utopías sociales. El sonido de fondo de los pájaros se va mezclando con las voces de los escritores, que a medida que se multiplican terminan imponiéndose, a lo que contribuye Brookes, que va recogiendo poco a poco las grabadoras y algunos otros objetos, como la bolsa que contenía las grabadoras. Acabada su labor, abandona tranquilamente la sala. Lo mismo hace Casado poco después, diciendo a los espectadores que pueden quedarse escuchando la conversación el tiempo que deseen.

A la intimidad generada por la escucha, las sensaciones despertadas por los ecos de un lugar lejano, y los pensamientos surgidos a raíz de los pronósticos fallidos de los escritores acerca de un futuro que ya es pasado, se suma la sensación más presente de todas, que es la de estar allí, en esa sala, con un grupo de personas haciendo más o menos lo mismo. Poco a poco los asistentes se van marchando y el espacio vuelve a quedar casi como estaba antes, si exceptuamos algunos rastros dejados por la intervención, como las mantas o las grabadoras. El contraste entre la ausencia de ese mundo evocado y la presencia de la gente, entre el pasado convertido en ficción y la realidad del público presente, envuelto en otro tipo de ficción escénica, se entrelaza a distintos niveles. Queda una sensación de paso del tiempo, de lo efímero de todo lo que alguna vez fue aceptado como verdad, ya sea en el plano de las ideas científicas, artísticas y políticas, o en el de las convenciones a través de las cuales nos percibimos como parte de una sociedad en un momento dado.

Brookes y Casado han desarrollado numerosos proyectos sobre el acto de recordar como acontecimiento colectivo. Recordar es otra de las acciones mínimas que gira en torno a la palabra. Los materiales que se rescatan del pasado en *What if everything we know is wrong?* no dejan de ser un diálogo con la memoria perdida de la historia. En *Tan solo un pedazo de historia que se repite / Just a little bit of history repeating* se rescata esta memoria común pero de un espacio público a través de intervenciones en ese mismo espacio. La primera vez que se hizo, en Weymouth, al sur del Reino Unido, en el 2010, para el festival de arte multimedia B-side, se reprodujo a través de altavoces el concierto interpretado como cierre de la temporada de verano de 1910 en un templete de una plaza, ocupada hoy por unas galerías con juegos recreativos. Tres años más tarde realizan como parte de esta misma serie *Historic parking lots of Providence/ Introduced birdsong*, una intervención sonora en los aparcamientos del centro de esta ciudad en Estados Unidos. La intervención consistía en la colocación de dispositivos sonoros con cantos de pájaros, que abundaban en la ciudad y que habían ido desapareciendo.

El hecho de recordar pasa por la participación de una capacidad compartida que pone en relación a quien recuerda con un entorno común. Este pasado es el que estas obras recuperan como una forma de experimentar la dimensión colectiva del espacio a través de su historia.

Leer/desear: *El triunfo de la libertad*, de La Ribot, Juan Domínguez y Juan Lorient

Leer perdió también su carácter de evento colectivo que tuvo en otro momento. En *El triunfo de la libertad*, el acto en sí de la lectura no es el objeto de la obra, sino una acción, o incluso un accidente, provocado por defecto de otro tipo de acciones. Si el texto, que ocupa toda la obra, hubiera estado acompañado por otros materiales, el hecho de leer no

se haría tan presente. Pero lo único que acompaña al texto es el vacío de un escenario que subraya la presencia del público, obligado a leer además a una cierta velocidad. Aunque el título de la obra parece evocar épocas de utopías, en *El triunfo de la libertad* la posibilidad del diálogo, del otro y el encuentro, solo se deja sentir como carencias que interrogan al público, no sin cierto humor, acerca de lo que están viviendo.



El triunfo de la libertad, de La Ribot, Juan Domínguez y Juan Lorient. Bonlieu, Annecy. Fot. Gregory Batardon.

La obra es el resultado de la colaboración entre La Ribot, Juan Domínguez y Juan Lorient. Los tres comenzaron a trabajar a finales de los años ochenta en Madrid, cuando el ambiente cultural y político era distinto, y aunque La Ribot y Juan Domínguez provienen de la danza, y Juan Lorient de un medio más cercano al teatro, todos comparten un camino que los lleva a confluir en un ámbito en el que la creación está concebida como una forma de hacer a la que de modo genérico el nombre de acción es lo que más conviene. A partir de los años noventa, tanto la serie de *Piezas distinguidas* de La Ribot, como los trabajos de Juan Lorient con Rodrigo García, tienen una clara dimensión performativa, pero no en el sentido de la performance clásica, sino dentro de dispositivos teatrales. A este medio llega también Juan Domínguez desde que inicia un trabajo propio a finales de los noventa tomando como punto de partida el cuestionamiento de su identidad como bailarín y coreógrafo, preguntas que le hizo volverse hacia el público, abriendo un campo de relaciones que se han ido replanteando en cada proyecto hasta llegar hasta a propuestas de participación como *Clean room*, donde los únicos intérpretes son los asistentes.

El triunfo de la libertad les ofrece la oportunidad de reencontrarse para poner en marcha un proceso de trabajo que tenía que dar cabida a tres personalidades por otro lado muy distintas. Llegado el momento del estreno, en agosto de 2014 en el festival de La Batie en Ginebra, tras un intenso período de trabajo en el que se fueron generando propuestas y materiales, terminan optando por un escenario desnudo y una iluminación tenue que deja ver cuatro tubos leds suspendidos del techo por los que pasa un texto, inicialmente de unos 35 minutos, ampliado luego a una hora. En algún momento los cables que cuelgan desde los tubos parecen moverse ligeramente en mitad de una atmósfera un tanto fantasmal, e incluso el color de las letras parece cambiar. El público no llega a saber si esos movimientos están ocurriendo realmente o son resultado de la concentración casi hipnótica a la que obliga el ritmo rápido con el que pasan los textos. Además de las variaciones de luz, que en ocasiones se vuelven hacia el patio de butacas, haciendo más presente al público, y dos momentos breves en los que suena música clásica, lo único que se ve es el vacío de la escena y unos textos que van pasando sin nadie que los sostenga más que el propio público. Con la ausencia de actores, performers o bailarines, qué posibilidad cabe de seguir hablando de acción o incluso de teatro, sin embargo, como subraya La Ribot en la presentación de la obra en su página web, se trata de una “pieza para teatro”. ¿A qué tipo de teatro se refiere? En cierto modo, a lo que siempre ha sido en mayor o menor medida el teatro, un fenómeno que lo termina de completar el público reaccionando al deseo que se proyecta desde la obra. En este caso, estos no están en escena, pero sí las huellas de ese deseo compartido. Es desde ahí que la obra se dirige al público.

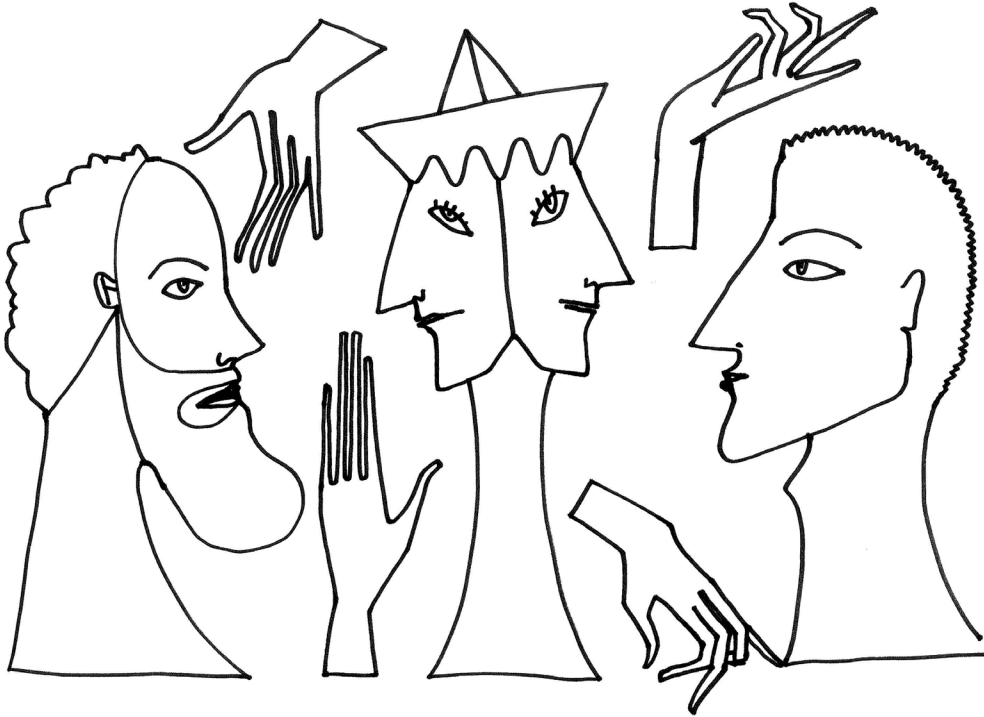
Los contextos en los que se programa la obra, ya sean de danza, teatro o artes escénicas en general, hace que se eche de menos la presencia de tres creadores conocidos, por otro lado, de gran parte del público que asiste con unas expectativas. El formato teatral hace que la ausencia de estos se convierta en una forma más de decir algo, una forma de no acción planteada como reflexión práctica sobre las posibilidades de la propia acción. “Cultivo el odio a la acción como una flor de invernadero”, es la cita atribuida a Pessoa que se lee en un momento de la obra. ¿Cuál es el espacio que le queda todavía al creador expuesto en un escenario frente al público? ¿Es esta otra forma más de exponerse? Tres artistas con más de veinte años de recorrido y una evolución que pasa por géneros distintos, pero siempre a través del cuerpo y la presencia directa y a menudo cercana, deciden no salir a escena como un modo de mostrar el resultado de un proceso con una vocación social que se hace explícita desde el propio título.

La falta de intérpretes se la lleva en forma de pregunta un público que se encuentra sin nadie con quien encontrarse más que ellos mismos. El hecho escénico se desplaza del escenario hacia la platea, y los espectadores quedan sin saber exactamente cómo aceptar esa invitación a un juego lleno de preguntas que parece incitar a una conversación, a algún tipo de reacción o movimiento que no se va a dar. En su lugar queda flotando la posibilidad y el deseo. Evidentemente, si la obra se presentara como instalación en una galería de arte, el efecto teatral se perdería y con ello la conciencia de grupo de unos espectadores que se ven cara a cara consigo mismos ante la frustración de sus expectativas.

El texto tiene una estructura fragmentaria en la que se alternan referencias, reflexiones y preguntas en tono muy distinto. Son los restos de un intercambio de materiales producidos como resultado de un juego de transformaciones de identidad, heterónimos y alteridades desarrollado a lo largo de varios meses de trabajo. Detrás de esta propuesta de lectura colectiva se esconde un proceso de escritura igualmente colectivo y a menudo a distancia, lo que de algún modo está en coherencia con la opción final elegida para presentar el trabajo, también desde la no presencia. Hay tres líneas que parecen ordenar

el texto. Por un lado, una ficción futurista que hace referencia al día en el que se está haciendo la obra y la temperatura que hace en ese momento fuera del teatro. Estos pasajes aparecen de forma recurrente a medida que la fecha, situada inicialmente en el 2215, se va acercando al presente real de este desencuentro. Por otro lado, hay una serie de referencias a la Ilustración, el siglo XVIII y la Revolución Francesa. Y por último, un chiste sobre una pareja madrileña, residentes en Alcorcón, que viajan de luna de miel a Santo Domingo y repiten el viaje muchos años después con motivo del aniversario de bodas. Se alojan en el mismo hotel, donde vuelven a asistir al espectáculo de strip-tease del Gran Nelson, un mulato impresionante por el que también han pasado los años pero -al igual que por los creadores de la obra- no las ganas y el deseo de seguir transformándose en escena. El chiste avanza de forma entrecortada hilvanando todo el texto junto a otras recurrencias, como una serie de preguntas y respuestas sin lógica. Estas comienzan interrogando al público por el motivo de haber ido hoy al teatro y más adelante le cuestionan sobre su condición de espectador. Pero más allá de estas líneas, se suceden con rapidez reflexiones sobre lo que es actualidad y lo que deja de ser actualidad, sobre el aburrimiento, la siesta y el no hacer nada, sobre las casualidades y los accidentes, sobre la necesidad de la repetición y el placer de las rutinas, sobre el miedo a la historia y la libertad, sobre el deseo y la imaginación. De fondo, atravesando toda la pieza, persiste una sensación de lo irreversible de un medio como la escena en el que la posibilidad de que suceda algo se recorta sobre la posibilidad de que no suceda tampoco nada. “Hoy nada” se lee en la pantalla como anotación de Luis XVI en su diario un 14 de julio de 1789. Como instrumento para provocar una acción el texto deja más dudas que certezas. Acabada la obra, no resulta fácil decir cuál ha sido el contenido del texto o el propósito de una pieza que tiene algo de máscara sostenida en el vacío.

El trabajo puede entenderse como un ejercicio colectivo de autoficción construido como un juego de multiplicación de identidades. En este sentido *El triunfo de la libertad* apunta sobre todo a la libertad de reinventarse, no de forma individual, sino frente al otro, de ahí también el trabajo con las autoentrevistas que se dio a lo largo del proceso. El motor de dicho ejercicio es el deseo de ser otros y el instrumento, la imaginación y el cuerpo. En los debates posteriores a la obra, Juan Lorient se refería a esta como un ejercicio radical de libertad. Pero no salir a escena es también una posibilidad más conceptual que real de transformación dejando todo el espacio en manos de la imaginación del otro, en este caso, de los espectadores. *El triunfo de la libertad*, quizá de forma inevitable, tiene algo de interrogante no resuelto, de pregunta compartida que pareciera más bien una solución transitoria, un alto en un proceso que por su propia lógica a lo Frégoli, una de las referencias presentes al comienzo del proceso, podría haber seguido transformándose y en cada momento hubiera dado un resultado distinto. Frente a esta apertura de posibilidades, se optó por el grado cero, por la condición previa para poder ser cualquier otra cosa: dejar de ser uno mismo, o dejar de hacer lo que uno ha hecho siempre, salir a escena. Rescatando ideas que sirvieron como punto de partida de la obra, cuando todavía no tenía ni título ni forma, se puede adivinar el viaje de deseos y ganas escondido tras este escenario tan vacío y tan lleno “deberíamos estar todo el rato bailando sin parar, los tres a la vez y haciendo más o menos lo mismo, tipo chamán, transformándonos continuamente, pasando por todo tipo de cosas, partiendo por ejemplo de nosotros mismos, cambiándonos las camisas, los pantalones, los gorros, los zapatos, las toallas, los vestidos, las formas, la barrigas, los pelos, las narices, los muslos de pollo, las calaveras, los pelos de camello, las faldas largas, los chubasqueros, las alfombras, las mesas y las sillas, los cigarros y las escobas, la música y las luces, los libros, las fregonas y los cuchillos.... cambiarnos los cuerpos y las vidas, las historias y las mentiras, las mujeres y los hombres, cambiarnos los cuernos, las quejas y los culos, . cambiarnos el nombre, la cara y el pasaporte” (La Ribot, Domínguez y Lorient, 2016).



Dibujo de Víctor Ramos. Materiales para *El triunfo de la libertad*.

Conversar: *Low pieces*, de Xavier Leroy; *El desenterrador*, de Tomás Aragay y Sofía Asencio

La invitación a tomar la palabra, que en el caso de *El triunfo de la libertad* se ofrece solo de forma indirecta, es un modo de tomar conciencia de la situación de la que estamos formando parte. *Low pieces*, realizada entre 2009 y 2011 por el coreógrafo francés Xavier Leroy junto a nueve intérpretes más, comienza y acaba con una extraña propuesta de conversación con el público. Esta vez sí hay interlocutores, pero no se sabe exactamente de qué hay que hablar, porque en realidad da lo mismo, lo importante es el hecho de estar allí en disposición de conversar; una invitación a la conversación que en el contexto de la pieza se convierte en una forma más de coreografía social. Cuando el público accede a la sala, los bailarines esperan sentados en el escenario, en línea, mirando al público. Cuando éste ya se ha acomodado, y todavía con las luces de la sala encendidas, el director anuncia que antes de la obra va a tener lugar una conversación con el público de 15 minutos y que transcurrido ese tiempo se apagarán las luces y los intérpretes se prepararán para la obra. También advierte de que no hay micrófonos, por lo que es necesario hacer un esfuerzo para proyectar las voces de modo que todo el mundo pueda escuchar.

Cuando vuelven a encenderse las luces, una iluminación más tenue descubre un paisaje de cuerpos desnudos que se mueven con lentitud a través de composiciones colectivas que hacen pensar en comportamientos gregarios, movimientos automáticos o paisajes naturales. El grupo se concentra y dispersa formando extrañas figuras en las que se confunden espaldas, extremidades y cabezas. Un rebaño de leones desperezándose en la sabana, una familia de mamíferos marinos, un desierto salpicado de rocas, un artilugio mecánico con brazos que se despliegan y se recogen, son algunas de las imágenes en las que hacen pen-

sar estos movimientos. Después de aproximadamente una hora en la que solo se escucha el contacto entre los cuerpos y sus movimientos sobre el linóleo, se repite la invitación a la conversación, pero esta vez a oscuras.



To contemplate, Xavier Leroy. La Casa Encendida, Madrid. Fot. Enrique Escorza.

Resulta interesante constatar que, si la coreografía que ocupa la parte central de la pieza puede dar lugar a distintas interpretaciones, la disparidad en las formas de entender los momentos de conversación supera todas las expectativas. ¿Se trata de un truco, otro experimento escénico, es posible tener realmente una conversación entre tanta gente, teatro participativo, lo que digamos puede transformar su transcurso, están realmente interesados en conocer nuestra opinión, nos podemos desnudar nosotros también? Ciertamente, los criterios con los que entender el comienzo y el final de la obra parecen ir más allá del ámbito de las artes, o en este caso de la danza, al situar la obra en un contexto más amplio. No en vano, cuando tiene lugar la primera conversación aún no se ha presentado la obra. No se trata del consabido encuentro con los artistas. Esta conversación está fuera de la obra, pero al mismo tiempo está dentro. Ese espacio entre medias le da un efecto de realidad que incide sobre la presencia del público tanto a nivel colectivo como individual. Cualquiera puede decir algo. Más allá de la conversación que llegue a tener lugar, del interés de las intervenciones, o de la imposibilidad misma de tener una conversación con un grupo tan amplio que apenas alcanza a escucharse con claridad, el hecho mismo de la conversación queda convertido en un objeto estético percibido y al mismo tiempo protagonizado por los propios espectadores. Dar la posibilidad de la palabra, incluso si no se llega a utilizar, hace presente al individuo en relación al grupo al que se dirige, como explica una de las espectadoras “Everyone in the room is equal. Although we are not all in the same situation (the stage still marks a difference between performer and audience) we all have equal permission to talk. Permission never comes without responsibility and to feel responsibility as an audience member is slightly overwhelming. To be aware of so many individuals is

also overwhelming. To speak, without a microphone, in a room with hundreds of other people tensely listening is very unusual. I think of politics, I think of family dinners, I think of student protests, I think of how annoying people are, I think of how clever people are” (Sikorsky, 2010).⁵

Leroy habla de su trabajo como una posibilidad de crear otras formas de percibir a la gente que no pasen por las construcciones sociales dominantes, como el sexo, el trabajo, la raza o la nacionalidad. A través de la coreografía la obra produce una impresión de colectividad que se proyecta a la situación de conversación. La idea de multiplicidad es presentada por el director como un modo de escapar a estereotipos identitarios: “Hay una necesidad de multiplicidad de seres para no ser reducidos a una cosa, a una identidad”(Soto, 2012). En otras palabras, no ser uno solo, sino uno entre muchos, es la condición para sortear las representaciones sociales que determinan el modo de relacionarnos. Lo interesante es el lugar en el que la obra coloca esta dimensión colectiva, no en el plano de lo que inicialmente se identifica como humano, sino en relación con otras lógicas y formas de comportamiento que cuestionan los límites de lo humano. Los intérpretes, que al comienzo de la obra dan una sensación de cercanía, vestidos con sus ropas habituales y dispuestos a conversar sobre cualquier cosa, son luego los que aparecen desnudos formando parte de unos paisajes extraños que remiten al mundo de los animales, las plantas o las cosas, más que al de las personas. Esos mismos bailarines desnudos son los que al final de la obra le proponen al público la continuación de la conversación; la misma pero distinta. La situación de conversación se resignifica desde una conciencia de la situación que pasa por la presencia sensorial de los cuerpos.

El título de la pieza, *Low pieces*, que podría parafrasearse como *Low actions*, no se refiere sin embargo al sentido de estas acciones, sino a algo más concreto que es el hecho de que en ningún momento los bailarines se pongan en pie. Tanto en la conversación como en la coreografía, todo sucede en posición de tumbados, sentados o a cuatro patas. Es otra forma de distanciarse de la postura erecta. Aunque una conversación puede darse en un corto espacio de tiempo, la acción misma de conversar implica un intercambio, una escucha, un estado de percepción, movimiento y transformación, que hace que a menudo se extienda en el tiempo, por lo que está asociada a una cierta comodidad cuando no relajación en las formas de estar con los otros. Un grupo de gente conversando expresa también la cualidad gregaria que acerca al hombre a dinámicas naturales y comportamientos naturales que no están en función de la construcción de identidades individuales.

En 2014, a través del proyecto *El desenterrador*, Tomás Aragay y Sofía Asencio recuperan la coreografía social de la conversación, pero guiada esta vez por unas reglas precisas que revisten el momento de una especial teatralidad. La situación resultante está teñida por una cierta intimidad, pero al mismo tiempo todo tiene algo de extraño, una extrañeza que nace por el hecho de desnaturalizar la dimensión colectiva y aparentemente espontánea característica de la conversación. A diferencia de *Low pieces*, no hay ya una delimitación entre público y actores. El círculo de conversadores, a título de desenterradores de palabras, forma un anillo central al que se puede unir el espectador, sentado en círculos concéntricos. La palabra no es únicamente la herramienta, sino también el objeto de trabajo de una práctica escénica que hace visible la condición colectiva de un medio del

5 “Todo el mundo en el espacio es igual. Aunque no estemos todos en la misma situación (la escena todavía marca una diferencia entre el performer y el público) todos tenemos el mismo permiso para hablar. El permiso nunca viene sin la responsabilidad y sentir responsabilidad como parte del público tiene algo de abrumador. Estar atento a tanta gente es también abrumador. Hablar, sin micrófono, en un espacio con cientos de personas escuchándote atentamente es muy inusual. Pienso en políticos, pienso en cenas de familia, pienso en protestas de estudiantes, pienso en qué aburrida es la gente, pienso en qué inteligente es.” (La traducción es nuestra).

que participa cada desenterrador, pero que al mismo tiempo está por encima de él. Sin embargo, potencialmente, todos podemos ser desenterradores.

El objetivo consiste en excavar en las palabras y con las palabras, ir quitándoles capas y añadidos, hasta llegar a un fundamento último, “la materia común de la que están hechas las palabras”, explica Sofía Asencio (2014) que está también en escena como maestra de esta especie de ceremonia que es toda conversación, cuidando las reglas, los tiempos y las palabras que se van a ir desenterrando. A lo largo de más de un año de trabajo, se invitó a personas distintas a título de excavadores, que a su vez sirvieron para formar el núcleo central de cara a los talleres con grupos más numerosos que luego harían de público cómplice durante las representaciones abiertas al público en general. La creación de una obra es solo una de las posibilidades de este proyecto de investigación que ha ido creciendo a base de talleres, encuentros y muestras. El trabajo ha dado lugar al desarrollo de unas herramientas, disponibles en el *wordpress* del proyecto (eldesenterrador.com). Por el momento, está planteado en tres niveles, como taller de formación, obra y propuesta de ocupación colectiva de un espacio por medio de círculos de desenterradores trabajando en paralelo.

Aunque el objetivo explícito es ahondar en el fundamento de términos relacionados con los valores sociales, el reto escénico consiste en hacer de la conversación un proceso colectivo guiado no por un líder o especialista, sino por el propio grupo, un medio del que forman parte todos, pero no son ninguno por separado. El ejercicio es ciertamente difícil, porque supone articular, con un tipo de palabra cuyo valor radica en su sentido más que en su forma, un nosotros cuya expresión, sin embargo, viene dada a través de una forma también de situarse frente al uso de la palabra. Este tipo de ejercicios colectivos, que en el caso de la danza pueden resultar relativamente fáciles, se complica cuando se trata de participar desde acciones identificadas con una capacidad intelectual en la que el cuerpo supuestamente ocuparía un lugar menor. A modo de entrenamiento se proponen unas reglas que convierten una situación aparentemente espontánea, como es una conversación, en una escena cargada de silencios, dudas, tiempos de reflexión, tensiones entre el yo y el nosotros, caminos falsos y momentos de alegría colectiva.

La primera de estas reglas es la escucha al otro. De nuevo, la escucha como herramienta imprescindible para la creación de lo colectivo. En relación a esto, se subraya la importancia de los silencios entre intervención e intervención. Otros elementos importantes son evitar las intervenciones precipitadas, eliminar la primera persona, ligada a expresiones como “yo pienso”, “según mi opinión”, “a mí me parece”, así como las conjunciones adversativas, como “aunque”, “pero”, “sin embargo”, que buscan crear oposición o anular la intervención anterior. También se recomienda no abusar de partículas de duda, como “tal vez”, “quizás”, “puede ser”, “a lo mejor”, que debilitan, no tanto el contenido de lo que se dice, sino la fe en ese camino colectivo que se está trazando. El grupo tiene que apostar por un camino y al mismo tiempo convivir con la duda sobre si ese es el camino que el grupo está siguiendo o el que uno quiere imponer. Así se crea una tensión que sostiene la experiencia del grupo. No se trata de abrir nuevos caminos, sino de seguir lo que ya está pasando. La atención a lo que se está generando tiene que ser constante, pero también el cuidado hacia algo tan frágil como esa presencia colectiva. Por eso se permite y se aconseja el uso de preguntas como “¿puedes repetir lo que dijiste?”, “¿puedes desarrollar un poco más esa idea?”, así como retomar la conversación desde algún lugar anterior, o pedir un tiempo muerto para discutir cómo está yendo la excavación. También se dan ciertas consignas para enfatizar los momentos en los que el grupo siente que ha llegado a una idea importante, momentos para expresar la emoción por una sensación de encuentro colectivo, o la posibilidad de realizar

ciertas acciones en casos puntuales en los que no se sepa cómo seguir con palabras.

El interés reside, en todo caso, no en lo que cada uno opina acerca del término en cuestión, sino en lo que está pasando dentro del grupo en el momento en que está teniendo lugar el desenterramiento, en las resistencias, descubrimientos y azares que hacen posible la convivencia entre identidades distintas y un sentir colectivo. No consiste en llegar a una verdad más o menos prevista de lo que cada uno piensa acerca de la pureza, la plenitud, el pudor, la justicia o la nobleza, tomando algunos ejemplos de palabras que ya han sido excavadas, sino de una acción colectiva de reconstrucción de un fundamento compartido acerca de conceptos que determinan formas de comportamiento sociales. La tensión entre el yo pienso y el nosotros pensamos es inevitable, y también la fragilidad de ese proceso compartido que hace sentir el origen común que tiene todo lo que puede ser pensado, razonado, deseado o recordado.

En el círculo de excavadores se deja una silla vacía que puede ser ocupada por cualquiera de los talleristas, situados en el segundo círculo alrededor de los excavadores, o también por el público en general, colocado en un tercer corro. Cada vez que alguien de fuera siente que puede aportar algo, ocupa la silla vacía. La finalidad no es que participe con la idea que ya tiene en el cabeza, sino que se incorpore al grupo, perciba desde dentro lo que está ocurriendo y desde ahí contribuya al viaje. En el caso de que alguien nuevo se incorpore, uno de los excavadores deja su asiento, de modo que siempre haya un lugar libre para la participación de alguien de fuera.

Llevar la acción al campo de la palabra supone un cruce de caminos en el que la Societat Doctor Alonso, nombre del colectivo impulsado por Aragay y Asencio, comenzó a investigar en trabajos previos como el *Club Fernando Pessoa*, sobre textos del poeta portugués, o *La naturaleza y su temblor*, un recorrido sonoro por el espacio público en el que los ruidos de la calle y las palabras se terminan confundiendo como parte de un paisaje humano y natural al mismo tiempo. Por detrás quedan más de diez años de trabajos experimentando con formatos escénicos distintos, pero no especialmente con la palabra. *El desenterrador* no se apoya en un material textual determinado, sino que se trata de palabras de uso común que son de todos y de nadie, como dice Asencio parafraseando a Agustín García Calvo (2014).⁶ Aunque la finalidad de cada conversación es llegar a un sentido fundamental para el grupo acerca de cada término, lo que en realidad se está haciendo, en términos de acción, es construir un movimiento abierto e imprevisto por medio de una acción mínima que pasa por el uso del lenguaje.

La palabra como forma de acción colectiva

La idea de participación está en la raíz de la consideración de las artes como una forma de acción. Desde esta perspectiva la asistencia del público a un espectáculo, incluso en el sentido más tradicional, no deja de ser una forma esencial de participación, lo que cuestionaría los tópicos del teatro de participación. Al trabajo del artista en términos de acción le corresponde la consideración de aquello que hace el público igualmente como acción, desde el mero hecho de estar presente. Se trata, en definitiva, de proponer a los espectadores una relación que permita reinventar su condición de espectadores y la propia idea de espectáculo, y con ello la distancia estética que delimita estos lugares como fenómenos distintos.

6 *Ibid.*

Paradójicamente, entre los espacios de creación es el teatral, con una larga tradición a sus espaldas, el que no solo conserva sino que parece exigir la distancia de la mirada. La palabra, no por casualidad identificada con el teatro, implica también una distancia, pero esta no se presenta como una forma de alejamiento, sino como una posibilidad de reflexión que vincula la acción teatral con la acción de pensar, recordar o imaginar en relación a la percepción sensible de ese momento. De ahí el predominio en estas obras de la escucha, en lugar de la mirada, como forma de estar presente.

Desde que la palabra perdió su inocencia escénica, con su capacidad de reducir toda la realidad escénica a un relato, se ha vuelto una y otra vez con la posibilidad de un teatro de la palabra. ¿Pero de qué palabra se trata? La palabra nunca es solo la palabra, sino la acción que la acompaña y la situación a la que da lugar. El planteamiento hay que hacerlo no en términos de palabra o no palabra, sino del tipo de acción que genera. La acción a la que invitan los proyectos que acabamos de revisar, que en algunos casos podrían calificarse como teatros de la palabra, implica una forma colectiva de participación en algo que es finalmente nosotros mismos como parte de una dimensión pública construida a través de la capacidad de sentir, pensar, recordar, imaginar o simplemente estar con otras personas. La explicación que ofrece el artista libanés Rabih Mroué sobre por qué utilizar el teatro, cuando en realidad su producción está más relacionada con las artes visuales, tiene que ver con esta posibilidad de escenificar no solo lo que se quiere comunicar, sino el modo de hacerlo público. Se construye así un espacio de juego y reflexión sobre el hecho de estar frente a un grupo de personas, del sentido de ese encuentro y desencuentro del que se está participando “Theatre is a place where you think; where you can question things and shake norms and stereotypes. [...] it’s about confrontation. This goes back to the question of acting. In the classical method of Stanislavsky they usually create a tension between different characters or inside the character him/herself. I prefer to create a tension between the stage and the audience instead of creating a tension on the stage and inside the scene” (Mroué, 2008)⁷

El dispositivo teatral adquiere otra función cuando se lo considera en relación a los límites y el sentido de la participación que exige la escena como hecho colectivo. El cuestionamiento de lo colectivo abre un debate que, aunque no se desarrolle explícitamente, queda planteado a nivel sensible como lugar desde el que se construye y se propone el hecho escénico. Esto explica también que artistas de otros medios que han recurrido a la acción la hayan colocado en un contexto teatral. Visto desde la oposición representación-acción, esto puede parecer contradictorio con el rechazo a lo escénico que animó los comienzos de la performance y las artes de acción, sin embargo, como decía al inicio, hay que plantearse la vigencia de dicha oposición. Lo inevitable de la representación, como de la historia, ha llevado a la recuperación del espacio teatral, no como un medio de representación, sino de puesta en escena de una capacidad colectiva y abierta de representarnos y al mismo tiempo de cuestionar ese ejercicio de representación que se pone en marcha cada vez que un grupo de personas se junta.

A pesar de la dimensión social de la palabra, las acciones ligadas a la palabra están identificadas o bien con el individuo y lo privado, o bien han sido convertidas en espectáculos de la palabra y teatros de la participación, contra los que estas obras

7 “El teatro es un lugar donde se piensa; donde se pueden cuestionar las cosas y agitar las normas y estereotipos. [...] Tiene que ver con la confrontación. Esto remite a la cuestión de la actuación. En el método clásico de Stanislavsky la tensión se creaba entre los personajes o dentro del personaje mismo. Yo prefiero crear la tensión entre la escena y el público en lugar de crearla en escena y dentro de la escena.” Rabih Mroué, “It’s a total experiment. There are no limits”, en http://archiv.schauinsblau.de/rabihmroue/bild_ton/its-a-total-experiment-there-are-no-limits/. Consultado el 26 de diciembre de 2014.

reaccionan. Es lo que Agamben denomina la expropiación de lo social, ya sea a través de la privatización de la palabra, ya sea por su degradación como espectáculo: “La forma extrema de esta expropiación de lo Común es el espectáculo, es decir la política en que vivimos. Pero esto quiere decir también que, en el espectáculo, es nuestra propia naturaleza lingüística invertida la que nos sale al paso” (1996, p.71). El espacio escénico trata de restaurar la dimensión colectiva del grupo a través de una palabra convertida nuevamente en una acción por hacer. La recuperación de estas acciones mínimas supone situar en el foco de atención los modos fundamentales de producción de sociabilidad, que en muchos casos pasan por las capacidades intelectuales básicas. El hecho de estar con los demás se convierte en la materia prima para la producción de un material sensible desde el que se genera una reflexión sobre los modos de estar en un espacio.

Recuperar la palabra como instrumento de relación tiene que ver con la necesidad de reconstruir los entornos colectivos. La desaparición de estos es lo que denuncia Bauman como causa de la debilidad de la acción: “la sensación de impotencia, con la consiguiente deserción del ágora [...] han conformado un círculo vicioso: ambos fenómenos se producen y retroalimentan mutuamente” (Bauman, 2008, p.68). Los movimientos assemblearios desarrollados desde los años dos mil hicieron patente no ya la necesidad, sino la posibilidad de cambiar estos modos de estar y hacer uso de la palabra. Bauman recupera un pasaje de Franz Rosenzweig en el que explica la cualidad relacional, sensible y en tiempo presente, que supone la palabra como posibilidad de un tipo de acción colectiva que de una u otra forma recorre estas obras “Hablar significa hablarle a alguien y pensar para alguien. Y este alguien es siempre alguien en particular, que no sólo tiene oídos... sino también boca... El habla está sujeta al tiempo, y se alimenta del tiempo, por lo que no puede ni quiere abandonar ese elemento. No sabe previamente en dónde habrá de acabar. Para hacer su entrada, requiere forzosamente de que el otro le dé pie” (cit. en Bauman, 2008, p.52).

Sin embargo, la falta, la duda, la imposibilidad o un cierto grado de decepción, parecen atravesar las propuestas de encuentro que acabamos de revisar, ya sea el grupo de escuchantes que apenas consigue entender los textos susurrados en un murmullo incesante por unos cuerpos ausentes, o el encuentro a partir del vacío abierto por unos materiales rescatados de un pasado sobre cuya credibilidad ya nos advierte el título en *What if everything we know is wrong?*; la invitación al diálogo sin nadie que lo sostenga en *El triunfo de la libertad*; la conversación imposible propuesta por Xavier Leroy, o la planteada por ese círculo de desenterradores buscando el fundamento común de las palabras. Todas estas obras apuntan al presente de un encuentro, y todas fallan, porque no se trata de ofrecer algún tipo de solución, sino de hacer sensible el hecho mismo del desencuentro como posibilidad del encuentro, el no estar de acuerdo como condición de la democracia o el estar fuera de la historia como aquello que la hace necesaria. Sobre ese espacio inestable se genera una conciencia colectiva que no anula al individuo, sino que lo hace presente al tener que estar continuamente reinventándose frente a ese vacío compartido que queda en el centro de la escena y que somos nosotros. ¿Qué estamos haciendo aquí? es la pregunta de la que nacen estas dramaturgias del público.

Referencias Bibliográficas

- Agamben, G. (1996). *La comunidad que viene*. J. L. Villacañas y C. La Rocca, (trad., 1990). Valencia: Pre-Textos.
- Arendt, H. (2005). *La condición humana*. R. Gil, (Trad.). Novales. Barcelona: Paidós.
- Asencio, S. (2014). *Delimitar un espacio y llegar lo más hondo posible*. Recuperado de <http://www.tea-tron.com/societatdoctoralonso/blog/2014/09/22/delimitar-un-espacio-y-llegar-lo-mas-hondo-posible/>
- Bauman, Z. (2008). *La sociedad sitiada*, Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Borrallho, A. y Galante, J. (2015). *Aller mourir plus loin*. En *Humain Trop Humain*. CDN Saison 2015-2016. Montpellier.
- Brooke, M. y Casado, R. (2013). *Manual de emergencia para prácticas escénicas. Comunidad y economías de la precariedad*. Madrid: Con tinta me tienes.
- Cornago, O. (2015, may., 29), (Entr. inédita). O. Gómez y E. López. Bilbao: Centro cultural de La Alhóndiga.
- Eiermann, A. (2012, diciembre). Teatro postespectacular. La alteridad de la representación y la disolución de las fronteras entre las artes. M. van Muylem, (trad.). *Telón de Fondo*. *Revista de teoría y crítica teatral*, (16), 1-24. Recuperado de www.telondefondo.org
- Jean-Luc, Nancy (2007). *A la escucha*. H. Pons. (trad. 2002). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu. Recuperado de <http://www.mataderomadrid.org/ficha/1300/world-of-interiors.html>
- La Ribot, M., Domínguez, J. y Lorient, J. (2016). *Materiales para un proceso de creación: El triunfo de la libertad*, Madrid: Con tinta me tienes.
- Lehmann, Hans-Thies (2013). *Teatro posdramático*. D. González Murcia, (Trad., 1999). Cendeac.
- Mroué, R. (2016). *It's a total experiment. There are no limits*. Recovered from http://archiv.schauinsblau.de/rabihmroue/bild_ton/its-a-total-experiment-there-are-no-limits/
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. A. Dillon, (trad., 2008) y J. Bassas Vila, (Revisor). Pontevedra : Ellago.
- Sikorsky, E. (2010, noviembre 30). Xavier Leroy: Low pieces. *Bellyflop Magazine*. Recovered from <http://bellyflopmag.com/reviews/xavier-le-roy-low-pieces>
- Soto, I. (2012, junio 28), (Entr.). Xavier Leroy: pensar es una experiencia corporal. *Revista cultural Clarín Ñ*. Recuperado de http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/teatro/Xavier-Le-Roy-Lowpieces_0_727127526.html