

MONOGRÁFICO.

EL TEATRO DE LAS ACCIONES MÍNIMAS*¹

THE THEATER OF MINIMUM ACTIONS.

Óscar Cornago**

** Doctor en Filosofía y Letras. Especialista en Teoría e Historia de las Artes Escénicas. Trabaja en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid, y forma parte de ARTEA y del Archivo Virtual de las Artes Escénicas. Madrid, España.
E-mail: oscar.cornago@cchs.csic.es

RESUMEN

El objetivo de este artículo es estudiar el tratamiento de la dimensión colectiva del público en las artes escénicas a raíz del giro social ocurrido a partir de los años 2000. Tomando como punto de partida la perspectiva del teatro como representación, acción y encuentro, el artículo comienza discutiendo el concepto de “teatro posdramático” en relación al de “teatro posespectacular”. Se continúa con el análisis del tipo de participación que se le propone al público en obras donde el actor abandona su lugar central para identificarse con la figura del mediador, abriendo un vacío donde se invita a situarse a los espectadores. Se concluye con la palabra como forma de acción protagonizada por el público. La escena se convierte en un espacio donde acciones como escuchar, leer, pensar o estar, recuperan su dimensión colectiva como herramientas sociales.

PALABRAS CLAVE

Público, participación, acción, encuentro, teatro posespectacular.

ABSTRACT

The aim of this article is to study the treatment of the collective dimension of the audience in performing arts following the social twist occurred since the year 2000. Taking as starting point the perspective of theater as representation, action and encounter, the article begins discussing the concept of “post-dramatic theater” in relation to “post-spectacular theater”. Then, it continues with an analysis of the type of participation that is proposed to the audience in works where the actor leaves his central place to identify himself with the mediator role, opening a space where viewers are invited to place themselves. Finally, it concludes with the word as a form of action carried out by the audience. The scene becomes a space where activities such as listening, reading, thinking or being, regain their collective dimension as social tools.

KEY WORDS

Audience, participation, action, encounter, post-spectacular theater.

* Recibido: 15 de junio de 2015, aprobado: 1 de agosto de 2015.

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de investigación “Las prácticas escénicas como forma de conocimiento social” del Plan de I+D del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España. Una versión ampliada de este artículo formará parte del libro en preparación: *Teatralidad y democracia. Ensayos de teoría escénica* (Madrid: Abada).

INTRODUCCIÓN

La acción de encontrarse, de acudir a un espacio al que han ido también otras personas, es la acción mínima que hace posible la escena. En torno al hecho de encontrarse se genera otra serie de acciones que por su escasa visibilidad tienden a pasar inadvertidas, como escuchar, recordar, leer, conversar, imaginar, pensar, sentir o simplemente estar. Son acciones con una dimensión colectiva que las sitúa en la base del hecho social. Sobre ellas ha vuelto la escena nuevamente a partir de los años 2000 movida por una necesidad de replantear el tejido de lo social desde sus elementos mínimos. Aunque no es posible separar unas de otras, ya que actividades como sentir, escuchar, recordar o pensar, pueden darse al mismo tiempo, algunas obras parecen focalizar una de estas acciones, haciendo al público especialmente consciente del hecho mismo de estar escuchando, leyendo, hablando o pensando y de la dimensión colectiva que hacen presente. Uno de los atractivos que actualmente tiene la escena teatral consiste justamente en la oportunidad que ofrece de replantear desde lo más básico los modos de encontrarse y estar con otras personas. Esto explica que creadores procedentes de otros ámbitos de la creación hayan coincidido en recurrir al dispositivo teatral. Si en otro tiempo el atractivo de la escena de cara a otros medios consistió en convertir las artes plásticas, la música o la poesía en una acción a través de la cual el artista daba vida a un mundo imaginario, ahora consiste en hacer visible al público frente al cual se realizaba esta acción. Una cosa implica la otra, pero el acento se ha desplazado. En este artículo se estudian a

partir de casos concretos las implicaciones de este tipo de teatro desde el punto de vista de la acción que propone al público.

La idea de encuentro no es solo una realidad, sino también una utopía que recorre el imaginario teatral. 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 donde se encuentra un grupo de personas. Una perspectiva no excluye la otra, pero plantean preguntas distintas. La representación puede ser la excusa para que tenga lugar un encuentro, y también al revés, el hecho de que unas personas acudan a un espacio es lo que hace posible que tenga lugar un evento que puede estar basado en una representación. Ambas aproximaciones forman parte del imaginario cultural del teatro, un imaginario que ha servido tanto 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 reflejo de la sociedad y construcción de identidades, el segundo, el del encuentro, apunta a su dimensión política y antropológica como práctica social. Ambas aproximaciones abren perspectivas distintas 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.

Estas aproximaciones han servido para construir una imagen idealizada del teatro que a menudo 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 –pensemos en las redes sociales en Internet– se han convertido en un producto de consumo de masas. Esto no niega la capacidad del teatro para una cosa o la otra, pero sí obliga a reconsiderarlas en relación a una sociedad que poco tiene que ver con otras épocas que han pasado a la historia del teatro de forma paradigmática, como la antigüedad griega o el barroco. 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. 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 que puede ser también 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 medio teatral, ha sido su oposición a

la representación, su motivación inicial y punto de llegada no es este, sino el replanteamiento del lugar del arte dentro de la sociedad, no solo en relación a quien lo realiza, sino también y, sobre todo, frente a quien se hace. No es casualidad que la propia lógica de la acción termine llevando a la problematización de 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 otro tipo de acontecimiento que pusiera contra las cuerdas los límites convencionales del teatro, identificados con la representación. 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 en relación al medio social; 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 (2013) en su libro *Teatro posdramático* del año 1999, resulta significativa de la repercusión de este eje de oposiciones. A lo largo de los años 2000 la etiqueta se extendió como la pólvora en el ámbito hispánico, aun 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 despliega un minucioso análisis de poéticas escénicas que se originaron en su mayoría en torno a los años setenta. 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 la discusión de una variedad de 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” de teatro, 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, efectivamente, 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 retórica, el concepto de posdramático comparte la misma genealogía que otros conceptos *pos-* que se han sucedido desde los años sesenta y cuya matriz común es la de posmodernidad. La base teórica que alimentó el debate de la posmodernidad, como las referencias filosóficas en las que Lehmann apoya el concepto de posdramático, proviene de otra corriente

pos-, que fue el posestructuralismo. Más allá de los autores y obras sobre los que se articulan estos movimientos, su conceptualización y los debates posteriores, son productos típicamente académicos. En la medida en que estos debates sirvieron para remover ideas asentadas, como la relación entre teatro y representación, tuvieron un sentido para el objeto 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. Hemos de preguntarnos en qué medida las inercias académicas, que no son ajenas a estos juegos de intereses, contribuyen también 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. El contexto social y económico de las democracias ha situado el hecho de la participación en las antípodas del lugar que ocupaba cuando se apelaba a él en época de dictaduras. Si los excesos de la representación, o la interpretación, suscitaron la pregunta por sus límites, 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 construye el poder, las formas de participación se han hecho menos ingenuas.

En relación a este cambio de paradigma Eierman (2009) propone el concepto de teatro posespectacular. 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.

Este tipo de obras recuperarían 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 hace de su presencia en ese lugar una forma

básica, pero fundamental, de acción colectiva. La propuesta se le ofrece a los espectadores con la mayor transparencia posible. 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 estos 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 demasiado claro lo que se está representando. Los creadores hacen posible la obra, pero al mismo tiempo, de algún modo, 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, en algunos casos su presencia pueda ser sustituida por una voz en *off* o una lista de instrucciones. Eiermann desarrolla un amplio análisis de 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, pero 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” (Eiermann, 2012, p. 18). 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 sobre lo colectivo, expresada a través de un sentimiento de responsabilidad sobre la obra, recae del lado del público.

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 Eierman 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?” (Eiermann, 2012, p. 2). 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

Esto inaugura un lugar distinto, no solo para el público, sino también para la

representación, al ponerse en relación no ya con la acción como ruptura de esa representación, sino del encuentro como forma mínima de la acción colectiva. La acción se retoma desde sus elementos mínimos para plantear de nuevo la posibilidad de una representación colectiva. Como dirá el creador libanés Rabih Mroué en una cita recogida más adelante, el conflicto no se plantea 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. 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 hace de espejo. La posibilidad de confrontar un escenario que tiene algo de reflexión social con un público en tiempo presente es el atractivo que artistas procedentes de otros medios han descubierto en el dispositivo teatral, como el mismo Mroué, que viene de las artes visuales, o coreógrafos como Xavier Le Roy. En este aspecto insisten los artistas portugueses Ana Borralho y João Galante, procedentes también de las artes visuales, distanciándose del teatro tradicional, pero abrazando un tipo de teatro entendido como laboratorio social:

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 placent le public? Comment le situer? Qu'est-ce qu'il va faire? Quel sera son rôle? Le public, pas la pièce. (Borrallho y Galante, 2015, p. 52)

Las maneras de articular el pacto escénico son tan amplias como las ficciones posibles 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 final 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, a diferencia de otras épocas, no pierde su condición de tal para convertirse en actores. Óscar Gómez, director de la Compañía L'Alakran, que nunca ha dejado de trabajar en relación directa con los espectadores, relaciona este resurgimiento del público con movimientos de protesta social como el 15 M, que volvieron a demostrar la posibilidad de una toma de consciencia colectiva, algo que parecía haberse 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.²

² Entrevista inédita con Óscar Gómez y Esperanza López en el centro cultural de La Alhóndiga, en Bilbao, el 29 de mayo de 2015.

Atendiendo igualmente al lugar del público, Mike Brooke, procedente también de las artes visuales, insiste en la diferencia entre aquello que se quiere hacer en la obra, lo que se quiere mostrar, y el modo como se muestra. Esto último determina el tipo de encuentro que se va a producir con el público. Lo que la obra tiene que terminar resolviendo es la manera de unir una cosa con la obra, lo que se quiere hacer, por un lado, con el público, por otro, de modo que se pueda atender, como explica el artista (Brooke y Casado, 2013, p. 33), las necesidades de cada uno de estos niveles de trabajo, sin poner uno en función del otro. Cada uno de ellos es pensado por separado y desde su 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" (p. 33). Se llega así a una suerte de minimalismo espacial 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" (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 vivo, inestable, que sucede entre la gente, como explica Rosa Casado, que trabaja en colaboración con Mike Brooke: "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” (p. 34).

Hacer visible la presencia del público, no frente a una representación previa que no existe, sino al propio 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 los materiales visuales o sonoros que se presentan. 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 su función de mediadores, los intérpretes no dejan de ser un espectador más de la obra. 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 consciencia sensible de su presencia como grupo en ese lugar, y que se desarrolla de forma imprecisa sin llegar a delimitarse con claridad.

Hay una palabra colectiva que no llega a ser dicha y que es resultado de esta segunda representación 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. (Arendt, 2005, p. 212)

Esta trama está hecha de fragmentos, silencios, deseos e inseguridades. Y aunque la autora de *La condición humana* (Arendt, 2005) la presenta en relación a los sujetos individuales, está íntimamente ligada al grupo, de modo que cuando el grupo se deshace, esta palabra colectiva, que nunca llega a ser dicha, deja de ser escuchada. Es una palabra que 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 ellos mismos forman 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 que hace posible la reinención de lo social. Movida por este objetivo de hacer visible, cuestionar y reinventar las maneras de estar juntos, la creación escénica propone otras formas de hacer sentir una conciencia colectiva apoyada en la construcción de un medio sensible que es el lugar –escénico– en el que nos encontramos.

La sensación de estar junto a otras personas es la situación previa que da lugar a esta palabra colectiva, y viceversa, toda palabra crea la ilusión de estar con alguien más. 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, las acciones en torno a la palabra están 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 la palabra. Estas acciones mínimas, que finalmente son las realizadas por el propio público, no implican en muchos casos nada muy distinto de lo que habitualmente se hace cuando asiste a una obra: elegir un sitio, escuchar, pensar, imaginar, en definitiva, estar allí junto a otras personas, sintiéndose dentro, 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 que las personas se junten para conversar, se escuchen, se dirijan unas a otras, o incluso que hablen consigo mismas, 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, cuya finalidad es hacer sensible el hecho de estar juntos en un lugar. Aunque muchas de estas propuestas pueden entenderse también como dispositivos visuales, no es la mirada el sentido principal desde

el que se organiza una escena de la que el sujeto de esa mirada forma también parte. Aunque por momentos puede distanciarse para participar de la imagen visual, el modo de estar frente a la obra tiene más que ver con la escucha.

Las obras que se presentan a continuación apuntan a un entorno colectivo que no tiene que ver con la escena misma, sino con lo que desde ahí se provoca en el público. Esta dimensión colectiva 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 que por ello esté ya ocurriendo. Esta posibilidad de encuentro, que no deja de tener algo de desencuentro, se deja sentir a través de acciones colectivas que la sociedad occidental ha ido identificando cada vez más con el ámbito del individuo y lo privado, acciones como escuchar, leer, pensar, estar o hablar.

ESCUCHAR/RECORDAR: *WORLD OF INTERIORS*, DE ANA BORRALHO Y JOÃO GALANTE, *WHAT IF EVERYTHING WE KNOW IS WRONG?*, DE MIKE BROOKE Y ROSA CASADO

Esta palabra colectiva abre un espacio interior y al mismo tiempo compartido, donde lo íntimo se desliga del individuo para recuperar su raíz social. Ya desde el título, *World of interiors*, de los artistas portugueses Ana Borralho y João Galante,

hace alusión a este mundo interior y común generado a través de la escucha. A pesar de la importancia que se le ha dado a la mirada, 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 caso del festival Escena Contemporánea de Madrid, en 2012, la obra se realizó a lo largo de dos horas. Durante este tiempo el público deambula libremente entre los intérpretes tendidos en el suelo, acercarse a uno u otro, sentarse o tumbarse, aproximar su oído a la boca de uno de ellos, 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 que no llega a identificar hasta que no se acerca, y grupos de personas que desde lejos se confunden con los intérpretes y no se sabe bien qué hacen ahí. 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 estar.

La ausencia de un punto fijo en el que centrar la mirada y la mezcla de los murmullos sobre un silencio de fondo, hace que en el espacio reine un estado de dispersión en el que el espectador, con su deambular, es un elemento más. La obra no son los intérpretes diciendo unos textos, sino la situación a la que dan lugar, de la que inevitablemente forma parte el público.

La obra 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 intérpretes de rodilla, mirando a la pared, como ocurre en *Purgatory*, también de los creadores portugueses, o de pie sobre una mesa, o simplemente de cara al público, lo que obviamente 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 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 particulares. Para conseguir esta dicción, se les dicta a los intérpretes los textos a través de unos auriculares. Lo que 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 colectivo que se ofrece a una percepción sensorial cercana y envolvente, que más que visual habría que definir como táctil.

En la conversación ya citada con Brooke y Casado (2013), que lleva por título "Y si el acontecimiento somos nosotros", Casado termina insistiendo en esta percepción retiniana de un evento, retomando la diferenciación que hacía Duchamp entre lo retiniano y lo visual. Más que definir de forma estricta un determinado sentido, la escucha remite a este tipo de percepción que supera la mirada. La posibilidad de la distancia, asociada a la mirada y el dispositivo teatral, convive con la imposibilidad de estar al margen de aquello que estamos percibiendo. El acontecimiento somos también nosotros percibiendo lo que está pasando.

En *What if everything we know is wrong?* se propone una situación colectiva de escucha, pero desarrollada de un modo distinto a la pieza de Borralho y Galante. Realizada por primera vez en 2011, casualmente un año después que *World of interiors*, comparte con esta la idea de dispersión, de creación de un ámbito cómodo en el que los espectadores pueden moverse con libertad, pero enfatizando la diferencia, como decía Brooke más atrás, 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 de la obra. Esta comienza con el dibujo de una silla en el suelo, a la que sube Casado para dar la bienvenida al público y explicarle el deseo de traer a la sala un lugar geográfico y un momento del pasado que para ellos fue importante. Para este fin utilizan una tiza, unas fotografías borrosas de *polaroid* y unas grabadoras. Brooke 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 escuchan cantos de pájaros de ese lugar; mira las sillas dibujadas en la pared o en el suelo, o curioseas las fotografías. Pasado un rato, Casado los invita a escoger un lugar para ponerse cómodos. 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, generalmente del pasado, que varía según la obra, y que dado su interés

han convertido al formato sonoro para que los asistentes lo puedan escuchar. Para ello va repartiendo grabadoras de una en una y un poco 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 será el mundo del futuro. Se hablaba de la llegada del hombre a la Luna y la conquista del espacio, de la Unión Soviética, 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 Brooke, 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 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 una suerte de 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 y políticas, o en el de las convenciones a través de las cuales nos percibimos como parte de una sociedad.

Brooke 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 colectiva pero del espacio público a través de intervenciones en ese mismo espacio. La primera vez que se hizo, en Weymouth, al sur del Reino Unido, en 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, en Estados Unidos, realizan dentro de esta misma serie el *Historic parking lots of Providence/ Introduced birdsong*, una intervención sonora en los aparcamientos históricos del centro de la ciudad. La intervención consistía en la colocación de dispositivos sonoros con cantos de pájaros, que solían abundar en la ciudad y que con el desarrollo urbanístico habían casi desaparecido.

Al igual que otras acciones que implican algún tipo de palabra, ya sea real o imaginaria, recordar tiene también un carácter colectivo, a pesar de que esté fuertemente identificado con el mundo interior del individuo. Aunque se trate de recuerdos individuales, el acto de recordar pasa por la participación de una capacidad compartida que pone en relación a quien recuerda con un entorno colectivo. Este pasado común es el que estas obras vuelven a hacer presente como una forma de experimentar la dimensión colectiva del espacio a través de su historia. La capacidad de recordar, junto con otras relacionadas también con la palabra, confiere al individuo un sentido de pertenencia genérica; dicho de otra manera, somos sociales, entre otras cosas, porque recordamos.

**CONVERSAR: *LOW PIECES*,
DE XAVIER LE ROY, *EL
DESENTERRADOR*, DE TOMÁS
GARAY Y SOFÍA ASECIO**

La invitación a tomar la palabra es un modo de tomar también consciencia de la situación de la que estamos formando parte. *Low pieces*, realizada entre 2009 y 2011 por el coreógrafo francés Xavier Le Roy junto a nueve intérpretes más, comienza y acaba con una extraña propuesta de conversación con el público. 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 este ya se ha acomodado, y todavía con las luces de la sala encendidas, Le Roy 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 formado por 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 artificio mecánico con brazos que se despliegan y se recogen, son algunas de las imágenes en las que hacen pensar 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.

Resulta interesante constatar que si la coreografía que ocupa la parte central de la pieza puede dar lugar a distintas interpretaciones, la disparidad de formas de entender por parte del público 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, ya que sitúa la obra en un contexto social más amplio que apela directamente a cada espectador por encima de su condición de público. 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 tras la presentación. Esta conversación está fuera de la obra, pero al mismo tiempo, inevitablemente, está dentro. Ese espacio entre medias abierto por la conversación le da un efecto de realidad que incide sobre la dimensión social del público. Este, que está siendo objeto de la mirada de los intérpretes, se hace visible como grupo, pero al mismo tiempo de forma individual por la posibilidad de tomar la palabra. 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:

But really, the reason that I am so switched on is because I have permission to speak. 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, I think of my personal desperation to talk which, when I was seventeen, gave me a stammer for a year and which now makes me heckle inappropriately. (Le Roy en Sikorsky, 2010)

Le Roy señala que su trabajo tiene que ver con la creación de otras formas de percibir a las personas 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” (Le Roy en 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 más 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 como 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 inevitablemente distinta por el nuevo lugar que se plantea tras haber asistido a la obra.

Aunque el coreógrafo niega una influencia directa de su formación como biólogo, los imaginarios colectivos que se proponen evocan el mundo de la naturaleza o la física. A comienzos de los 2000, Virno (2004) recoge las propuestas de Arendt en torno a la acción para ponerlas en relación con la dimensión biológica del cuerpo. Dentro de la clasificación tripartita realizada por esta última, en la que se diferenciaban actividades relacionadas con la condición biológica (labores), con la condición material (trabajo), y con la condición social (acción), cuerpo y sociedad quedaban en ámbitos distantes y casi opuestos. Virno retoma la palabra como unidad mínima de la acción, lo que él denomina el performativo absoluto, y la sitúa en relación con la cualidad biológica que sostiene la palabra dicha. Como

instrumento de acción la palabra abre un espacio en el que naturaleza y sociedad, cuerpo y política se cruzan.

El título de la pieza, *Low pieces*, que podría parafrasearse en *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 con la que se identifica al hombre. 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 también 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 otros animales y dinámicas físicas que no están en función del desarrollo de identidades individuales.

Estas coreografías colectivas tienen una baja intensidad en términos de construcción de identidad, pero una alta intensidad escénica alimentada con referentes a distintos tipos de comportamientos gregarios, entre los que se incluye la conversación. El grupo se siente como grupo, aunque no se reconozca como tal por falta de una identidad o representación con la que identificarse. Ser parte de esa entidad vacía a la que se llama público no es suficiente para crear un sentido social de pertenencia. Lo que la obra propone no

es una representación, sino una acción colectiva, como es moverse en relación a un grupo o conversar, pero la pregunta por la representación a la que ese grupo puede dar lugar queda en el aire.

En 2014, a través del proyecto *El desenterrador*, Tomás Aragay y Sofía Asencio recuperan la coreografía social de la conversación, pero guiada por unas reglas precisas que dan una especial intensidad teatral al momento. La situación resultante se percibe desde la cercanía. 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 en cualquier momento se pueden unir los espectadores, sentados 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 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 escénica que es

toda conversación, cuidando las reglas, los tiempos y las palabra 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 escénica es solo una de las posibilidades de un proyecto de investigación que ha ido creciendo a base de talleres, encuentros y muestras. El trabajo ha estado centrado en el desarrollo de unas herramientas, disponibles en la página web del proyecto con el fin de que puedan ser utilizadas por otros colectivos. Por el momento, el proyecto se plantea en tres niveles distintos, como taller de formación, obra escénica o 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 proceso donde el yo queda a un lado para dar prioridad a un nosotros. Este tipo de ejercicios colectivos, que en el caso de propuestas más físicas, como la danza, puede resultar relativamente fácil, se complica cuando se trata de participar desde un lado más intelectual. A modo de

entrenamiento se proponen unas reglas de juego 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.

Entre las reglas, la primera 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. Otro elemento importante es 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 hacer mucho uso de las partículas de duda, como "tal vez", "quizás", "puede ser", "a lo mejor", que debilitan, no ya 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 no descartar la duda sobre si ese es el camino que el grupo está siguiendo o el que uno mismo quiere imponer. Así se crea una tensión fundamental que da vida a la experiencia escénica 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 entre todos tiene que ser constante, pero también el cuidado hacia algo tan frágil como ese sujeto colectivo. 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 la propuesta

de retomar la conversación desde algún lugar anterior, en el caso en que se sienta que esta ha perdido el rumbo, o de 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 el grupo está pensando aquí y ahora, en ese preciso momento en que está teniendo lugar el desenterramiento. No consiste en llegar a una verdad más o menos prefabricada 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 estos 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 debe dejar 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, unas previamente grabadas, extraídas de una conversación con un filósofo, y otras captadas al azar, se terminan confundiendo como parte de un paisaje humano y natural al mismo tiempo. Por detrás quedan más de 10 años de trabajos experimentando con formatos escénicos distintos, pero no especialmente con la palabra. *El desenterrador* no se apoya en un material textual determinado, como en el caso de Pessoa, sino que se trata de palabras de uso común que son de todos y de nadie, como dice Asencio (2014) parafraseando a Agustín García Calvo. 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 colectivo, abierto y compartido por medio de esa acción mínima que pasa por el uso del lenguaje.

IMAGINAR/PENSAR: *WHO'S AFRAID OF REPRESENTATION?*, DE RABIH MROUÉ Y LINA SANEH

En *Who's afraid of representation?* el público ocupa su lugar convencional en el dispositivo teatral. No se le invita a entrar en escena ni a participar de ningún modo que no sea el habitual, es decir, desde una cierta distancia que busca activar el pensamiento crítico del público en relación a lo que se plantea en escena. Es el modo como se plantean los materiales en escena lo que rompe el horizonte común de expectativas del teatro. En este caso ni siquiera tienen que leer, basta con que escuchen, vean, imaginen y piensen. Está realizada por los artista libaneses Rabih Mroué y Lina Saneh y fue estrenada en 2005. El contenido son una serie de relatos de acciones cuya característica común es la violencia. Por un lado, son descripciones de obras de artistas de referencia de las artes de acción de los años sesenta y setenta como Gina Pane, Yves Klein, Marina Abramovic o Chris Burden, y, por otro, el relato de una masacre cometida por un empleado de Beirut entre sus compañeros de trabajo. Se trata, por tanto, de dos tipos de historias muy distintas que discurren en paralelo, pertenecientes unas a la tradición contemporánea del *body art*, y, la otra, al contexto social de violencia en Oriente Medio. En ningún momento se alude a la relación entre ambas o se explica el propósito de semejante yuxtaposición. Al comienzo y al final se proyecta en grandes caracteres la pregunta del título acerca del rechazo a la representación. Al público le queda decidir a qué tipo de espectáculo está asistiendo y qué se le quiere decir con todo esto.

A través de un modo de presentación que tiene más de reflexión pública, de conferencia escénica o debate, que de ficción dramática, se pone en escena el conflicto entre el presente de la acción, acentuado a través de la violencia, en este caso únicamente narrada, y la capacidad de la historia para convertirlo en relato. A la derecha del público, se encuentra Mroué sentado en una pequeña mesa y, junto a ella, de pie, Saneh. Esta abre un libro de historia del *body art* por una página aparentemente al azar, anuncia el número de la página y el nombre del artista que aparece. Mroué mira un reloj que hay sobre la mesa y le indica los segundos de los que va a disponer, que coinciden con el número de página. Entonces Saneh se dirige al otro lado de la escena y se coloca detrás de una pantalla, de cara al público. Ahí describe en un tono neutro acciones del artista en cuestión hasta que el tiempo se agota. En ocasiones es interrumpida por Mroué que le recuerda que tiene que limitarse tanto al tiempo concedido como a la verdad histórica de lo que está contando. Le advierte esto porque en ocasiones Saneh introduce referencias falsas situando las acciones artísticas en el contexto cultural y político de Oriente Medio, un tipo de desplazamiento que Mroué ha desarrollado en otros trabajos visuales.

Al acabar el relato vuelve a la mesa y el juego comienza de nuevo. Cuando la página contiene una fotografía, cambia el mecanismo. Saneh coloca el libro en un retroproyector que amplía la imagen sobre la pantalla, después vuelve a situarse detrás y se desploma quedando como muerta. Cuando se levanta para volver a la mesa, la imagen

de su cuerpo abatido permanece. Sobre ella se irán superponiendo las sombras de sus sucesivas muertes. Al mismo tiempo que ocurre esta acción, Mroué se levanta, se sitúa delante de la pantalla, del otro lado donde se encuentra Saneh, y narra en primera persona la historia del empleado de una oficina en Beirut y la preparación, ejecución y juicio posterior de los asesinatos. Este minucioso relato avanza de manera fragmentaria cada vez que aparece fotografía, hasta completarse hacia el final de la obra, con la descripción del juicio y la discusión, según las distintas fuentes, de las motivaciones de la masacre, ¿religiosas, políticas, psicológicas? La discusión sobre lo que lleva a realizar una acción de estas características, no solo la del trabajador libanés, sino también la de los artistas occidentales, queda abierta.

El problema de la historia y de la representación se hace presente de forma más clara que en las obras anteriores, pero curiosamente se llega a un lugar comparable: un lugar colectivo construido en torno a la posibilidad de la palabra como instrumento social. No se trata, sin embargo, de una historia ya hecha, sino de una historia que está haciéndose, que la está haciendo el mismo público que forma parte de ella por el hecho de estar ahí en ese momento. Es una historia que tiene, como todas las historias, algo de fallido. Este es el conflicto que se le propone al público en forma de pregunta no solo sobre la historia, sino sobre los entornos colectivos desde los que se construye.

Estas acciones no son interpretadas ni llevadas a escena a través de algún medio que no sea la palabra. Son simplemente referidas con una pretendida objetividad,

en un tono informativo, entre testimonial y documental, aunque envuelto en un juego escénico cuyo sentido, como la pregunta del título, queda en el aire. La violencia de lo que se cuenta choca tanto con el modo de contarlo como con el tono lúdico que sostiene el juego escénico.

A diferencia del carácter historicista y la fuerza emocional de los relatos, el dispositivo narrativo que organiza la única acción que se realiza en escena da lugar a una situación difícil de identificar. Por un lado, los artistas no dejan de hacer de sí mismos, pero, por otro, como explica Mroué (s.f.), sus roles son parte inevitable de una cierta ficción dramática. Lo indefinido del espacio que se abre entre ambos lugares contribuye a la creación de una palabra que interroga al público, ya desde el propio título, invitándole a una reflexión en la que se cruzan fenómenos comparables situados en lugares distintos, como el arte y la política, la violencia y la palabra, o el espectáculo y el público. La obra propone una reflexión en tiempo presente sobre el modo como el arte o la violencia se transforma en historia y el lugar de los espectadores como destinatarios de estas acciones artísticas o políticas convertidas ya en relatos.

En un debate posterior, en la representación que se hizo dentro del Festival In-Presentable, en La Casa Encendida de Madrid, en 2007, los artistas explican que la pregunta del título está pensada para la sociedad árabe, en la que este tipo de manifestaciones no es aceptado por lo que tiene de afirmación extrema de la individualidad a través del cuerpo. Sin embargo, vista desde la cultura occidental, donde el desarrollo

de la individualidad ha sido su producto más exitoso, la pregunta adquiere otro significado; esa representación a la que se teme no es aquella contra la que reaccionan esas acciones, sino la representación que termina convirtiendo las propias acciones en parte de una historia que trataron de cambiar. La historia del arte moderno, en la que se inscribe el concepto de teatro posdramático, puede ser entendida como un rechazo a esas representaciones fácilmente manipulables con las que se construye la historia. La acción fue el modo de hacer sentir ese rechazo a la representación (de la historia) en favor de un presente inmediato y urgente, que solo puede operar como interrupción. Sin embargo, la historia vuelve como recurso inevitable para dar sentido a aquellos actos que más cuestionan la posibilidad del sentido. Es por esto que, paradójicamente, ningún otro período habrá dado lugar a más historias, por su mismo esfuerzo de cambiar el curso de esa historia, que ese siglo XX en el que técnica e ideología se aliaron para crear formas de violencia que motivaron las acciones referidas.

La violencia y la palabra tienen en común que se construyen en relación al otro, aunque en un caso sea para negarlo y en otro para hacerlo presente. Si la palabra crea una ilusión de ponerse-en-relación-con, la violencia asume esta misma presencia con el fin de rechazarla. Aunque de modo distinto, de las dos maneras se deja ver el hecho social como un fenómeno plural y en todo caso conflictivo: si la palabra trata de construir representaciones que den sentido a ese estar juntos, la violencia cuestiona la posibilidad y el sentido común de ese estar juntos. Un polo no excluye al otro: la palabra puede ser un

instrumento de violencia, y la violencia un modo de replantear los lazos sociales.

El debate con el público queda planteado aunque no forme parte de la obra. Está construido estéticamente a través del modo de proponer la escena, que produce una sensación de encuentro, pero también de desencuentro. La única acción que realmente se realiza es la acción de compartir unos materiales históricos que, por su compleja forma de exposición, más que afirmar, interrogan, haciendo que la presencia del público se deje sentir como interlocutor de esas preguntas. Es el interés por este tipo de encuentros que hace que el formato teatral haya cobrado una nueva actualidad a partir de los años noventa no ya como espacio pensado a partir de una representación sino de un encuentro con el público, del que la representación última sería la sostenida por ellos mismos.

LA PALABRA COMO INSTRUMENTO DE ACCIÓN COLECTIVA

La idea de participación está en la raíz de la consideración de las artes como una forma de acción. En última instancia, la asistencia del público a un espectáculo, en el sentido más tradicional, pasa a ser entendida como una forma más de participación. Al trabajo del artista, en términos de acción, le responde la consideración de aquello que hace el público igualmente como acción. Se trata de proponer a los espectadores un tipo de relación que cuestiona su condición de espectadores y la propia idea de espectáculo, y con ello la distancia estética que permite crear estos lugares.

Sin embargo, entre los distintos espacios de creación es el teatral, con una larga tradición a sus espaldas, el que no solo conserva sino que parece exigir esa distancia de la mirada frente a la que se construye la escena como lugar de representación. La presencia del público, a diferencia de otro tipo de presencias, abre una distancia estética, que es también una distancia de seguridad que pone al sujeto a salvo de lo que está viendo, dándole la condición de espectador, pero también con ello la opción de poder elegir dónde colocarse frente a lo que está viendo. A diferencia de otras formas de expresión, la palabra, no por casualidad identificada con el teatro, implica también una distancia. Pero esta distancia no se ofrece ahora como una forma de alejamiento o protección, sino como una posibilidad de reflexión que vincula la acción teatral con una acción de pensar basada en la percepción sensible. Desde que la palabra perdió su inocencia escénica y quedó identificada como un elemento que podía derivar en el logocentrismo, se ha vuelto una y otra vez con la defensa de un teatro de la palabra. ¿Pero qué es la palabra? La palabra nunca es la palabra, sino la acción que la acompaña y la situación a la que da lugar. El planteamiento debería de hacerse no en términos de palabra o no palabra, sino del tipo de acción que genera. Este lugar de reflexión se recupera como un tipo de acción colectiva. El público no es invitado solo a mirar o escuchar, sino sobre todo a sentir y a pensar a través de lo que siente. Esta es la acción que define la escena teatral. La raíz etimológica compartida por teatro y teoría, que remite a la observación desde una cierta distancia, está relacionada con la política como construcción de una perspectiva

crítica. La actividad a la que invitan estos proyectos a partir de los años 2000 implica una forma colectiva de participación de ese algo que es finalmente nosotros mismos formando parte de una dimensión pública que se apoya en la capacidad de hablar, pensar, recordar, imaginar, emocionarse o simplemente estar juntos.

La explicación que da 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 con la obra, sino además el modo de comunicarlo y el tipo de encuentro al que da lugar. Se construye así un espacio de juego y reflexión sobre el hecho mismo de estar en un lugar con otras personas, del sentido social 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, s.f.)

El dispositivo teatral, tradicionalmente identificado con la representación, cobra 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 tácitamente como lugar desde el que se construye y se propone ese espacio. Esto explica también que al mismo tiempo que se continúa desarrollando la performance en los años noventa según las formas heredadas de los setenta, muchos artistas que han recurrido a la acción procedentes de otros ámbitos escénicos 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, sin embargo, como se 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.

CONCLUSIÓN

A pesar de la dimensión social de la palabra, muchas de las acciones ligadas a la palabra están o bien asociadas al individuo y el ámbito de lo privado, o bien han sido convertidas en espectáculos de la palabra y teatros –en el peor sentido de este término– de la participación, contra los que estas obras 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" (Agamben, 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, no de forma individual, sino como grupo. En la medida en que son formas básicas de participación social, se convierten también en las formas mínimas de participación en la obra. Históricamente, el teatro de participación, que reaccionaba contra el modelo espectacular que utiliza de Debord en los años sesenta como paradigma del capitalismo, se ha identificado con propuestas que implican el movimiento físico de los espectadores. La recuperación de estas formas mínimas de participación supone situar en el foco de atención los modos básicos 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 juntos. El teatro pasa a ser el lugar donde se hace visible una situación de encuentro o desencuentro que tiene una dimensión social que va más allá de la obra propiamente dicha.

Recuperar la palabra como instrumento social tiene que ver con la necesidad de reconstruir los entornos colectivos. La desaparición de estos entornos es lo que denuncia Bauman en el año 2002 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, 2004, p. 68), como apuntaba también al comienzo de este ensayo el director de la Compañía L'Alakran. Movimientos asamblearios como el 15 M, iniciado en 2011, hicieron patente no ya la necesidad, sino la posibilidad de reinventar los modos de apropiarse del espacio público y hacer uso de la palabra. Como parte de lo que denomina la "sociedad sitiada", 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. (Bauman, 2004, 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 la comunidad 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 *What if everything we know is wrong?*; la conversación imposible propuesta por Xavier Le Roy para comenzar y acabar las *Low pieces*, o planteada por ese círculo de desenterradores insistiendo en buscar el fundamento común y colectivo de las palabras; o finalmente ese debate que no llega a darse para discutir qué tiene que ver el *body art* con el asesinato de ocho personas en Beirut en *Who's afraid of representation?* 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 también necesaria. Sobre ese espacio inestable se genera una consciencia colectiva que no anula al individuo, sino al contrario, que lo hace presente al tener que estar continuamente reinventándose frente a ese vacío compartido que queda en el centro de la escena. ¿Qué estamos haciendo aquí? es la pregunta de la que nacen estas dramaturgias de lo colectivo.

REFERENCIAS

- Agamben, G. (1996). *La comunidad que viene* [1990]. (Trad. J.L. Villacañas y C. La Rocca). Valencia: Pre-Textos.
- Arendt, H. (2005). *La condición humana* [1958]. (Trad. R. Gil Novales). Barcelona: Paidós.
- Asencio, S. (2014, septiembre 22). Delimitar un espacio y llegar lo más hondo posible. *Societat Doctor Alonso*. Recuperado de <http://www.tea-tron.com/societatdoctoralonso/blog/2014/09/22/delimitar-un-espacio-y-llegar-lo-mas-hondo-posible/>
- Bauman, Z. (2004). *La sociedad sitiada* [2002]. (Trad. M. Rosenberg y E. Zaidenweg). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Borrallho, A., & Galante, J. (2015). *Aller mourir plus loin*. En *Saison 2015-2016, Humain Trop Humain*, CDN, Montpellier.
- Brooke, M., & Casado, R. (2013). Y si el acontecimiento somos nosotros. En Ó. Cornago (Coord.). *Manual de emergencia para prácticas escénicas. Comunidad y economías de la precariedad*. Madrid: Con tinta me tienes.
- Eiermann, A. (2009). *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*. Bielefeld: Transcript.
- Eiermann, A. (2012). Teatro postespectacular. La alteridad de la representación y la disolución de las fronteras entre las artes. (Trad. Micaela van Muylem). *Telón de Fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, 16. Recuperado de <file:///C:/Users/Liliana/Downloads/teatro-postespectacular-la-alteridad-de-la-representacion-y-la-disolucion-de-las-fronteras-entre-las-artes.pdf>
- Lehmann, H.-T. (2013). *Teatro posdramático* [1999]. (Trad. D. González). Murcia: Cendeac.
- Mroué, R. (s.f.). It's a total experiment. There are no limits. *Schau ins blau*. Recuperado de http://archiv.schauinsblau.de/rabihmroue/bild_ton/its-a-total-experiment-there-are-no-limits/
- Sikorsky, E. (2010, 11 de noviembre). Xavier Le Roy: *Low pieces*. *Bellyflop Magazine*. Recuperado de <http://bellyflopmag.com/reviews/xavier-le-roy-low-pieces>.
- Soto, I. (2012, 28 de junio). Xavier Le Roy: "Pensar es una experiencia corporal". *Revista Ñ. Clarín. Suplemento cultural*. Recuperado de http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/teatro/Xavier-Le-Roy-Low-pieces_0_727127526.html
- Virno, P. (2004). *Cuando el verbo se hace carne. Lenguaje y naturaleza humana* [2003]. (Trad. E. Sadier). Buenos Aires: Cactus/Tinta Limón.