

## ¿Y después de la performance qué? Público y teatralidad a comienzos del siglo XXI<sup>1</sup>

And after the performance what? Audience and theatricality at the beginning of the XXIth

*Óscar Cornago<sup>2</sup>*

## Resumen

Este artículo toma como punto de partida los límites del discurso cultural que ha convertido la acción en uno de los términos clave del panorama artístico de la II mitad del siglo XX. La performance será puesta en relación, por un lado, con la representación, como horizonte sobre el que emerge, y por otro con la idea de situación. Representación – acción – situación se plantean como tres aproximaciones complementarias y necesarias para el estudio del hecho escénico tras el agotamiento del discurso performativo. El creciente interés hacia el lugar del público es el eje que ha motivado esta evolución. La focalización del público como sujeto colectivo de un evento escénico introduce formas de teatralidad que serán estudiadas a través del análisis de sendos trabajos de los performers españoles Los Torreznos y el director francés Jérôme Bel, realizados por primera vez en los años 2001 y 2002 respectivamente, y retomados casi quince años después –lo que permitirá plantear la evolución durante este periodo- y la colaboración en el 2014 de tres creadores españoles con un intenso recorrido escénico a nivel internacional formados igualmente durante los años noventa, La Ribot, Juan Domínguez y Juan Lorient.

**Palabras clave:** Acción; público; teatralidad; participación; situación

## Abstract

This article takes as its starting point the limits of the action as a key terms of the art scene of the second half of the twentieth century. The performance will be put in relation, first, to representation, the horizon upon which emerges, and, second, with the idea of situation. Representation - action - situation arise as three complementary and necessary approaches for studying the fact scenic after the exhausting of the performative discourse. The growing interest in the place of the public is the axis that has led this evolution. Targeting public as a collective subject of a scenic event introduces forms of theatricality, which will be studied through the analysis of the works from the 2001 and 2002 of Spanish performers Los Torreznos and the french director Jérôme Bel, respectively, taken up almost fifteen years later, and collaboration of 2014 between three Spanish artist with a strong international route also formed in the nineties, La Ribot, Juan Domínguez and Juan Lorient.

**Keywords:** Performance; audience; theatricality; participation; situation

ISSN: 1414.5731  
E-ISSN: 2358.6958

<sup>1</sup> Este artículo forma parte del proyecto «Las prácticas escénicas como forma social del conocimiento. Una aproximación crítica a la idea de participación en las culturas de las democracias» del Plan Nacional de I+D del Ministerio de Economía y Competitividad (HAR2014-57383-P). Su contenido es una versión ampliada de algunos temas presentados en Ensayos de teoría escénica. Sobre teatralidad, público y democracia (Madrid, Abada, 2015).

<sup>2</sup> Trabaja como investigador en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid. Es doctor en Filosofía y Letras, y está especializado en teoría e historia de las artes escénicas, estética y filosofía de los medios. Entre sus libros se encuentran La vanguardia teatral en España (1965-1975): del ritual al juego, Pensar la teatralidad, Resistir en la era de los medios: estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión, y el más reciente Ensayos de teoría escénica. Sobre teatralidad, público y democracia. Actualmente dirige el proyecto de investigación “Las prácticas escénicas como forma de conocimiento social: una revisión crítica de la idea de participación”, ligado al Archivo Virtual de las Artes Escénicas. Forma parte del equipo de investigación ARTEA, del Máster en artes escénicas y cultura visual impartido desde la Universidad de Castilla La Mancha y el Museo Reina Sofía de Madrid.

## Introducción: representación – acción- situación

La acción ha sido uno de los hallazgos determinantes del paisaje artístico y cultural de la II mitad del siglo XX. Si el siglo XIX se caracterizó por el desarrollo de los grandes relatos, ideológicos y literarios, el siglo XX convierte la acción en un elemento clave de la retórica artística y social. Los relatos que habían movido a la sociedad se muestran insuficientes. La acción era el modo de ir más allá de estas representaciones, lo que en el caso del arte suponía la posibilidad de sacarlo de su ámbito propio y acercarlo a la vida. La acción se descubre como la pieza clave para realizar esta operación. Una acción implica una proyección hacia el medio social. Esto se hizo evidente ya a lo largo del 1800 tanto en el pensamiento político como en la construcción de la subjetividad. La novedad del siglo XX consistió en colocar este principio como un paradigma cultural y estético, o mejor habría que decir, anti-estético, en tanto que trata de superar el espacio artístico. La acción pasa a ser, no solo el *modus operandi* político por definición, sino también estético.

A medida que avanza la segunda mitad del siglo XX es fácil rastrear las huellas de la retórica de la acción en contextos artísticos directamente identificados con esta, como la performance o las artes de acción, pero también en otros campos que han recurrido igualmente a ella para lograr mayor incidencia social, como la danza o las artes visuales. De forma comparable a lo que supuso el principio del montaje como paradigma estético e intelectual en los años veinte, el imaginario de la acción atraviesa el espacio artístico a partir de la década de los sesenta. El medio teatral no va a ser una excepción. Todo el movimiento de renovación escénico remite a una necesidad compartida de incidir en el presente de la escena, y la acción, como forma de trabajar con el espacio y el tiempo de un modo más inmediato, se convierte en una herramienta fundamental.

Sin embargo, realizar una acción no fue nunca solamente realizar una acción, sino hacer público aquello que se realiza. Esto la ha terminado convirtiendo en una forma más de espectáculo con una teatralidad propia, incluso una de sus expresiones más eficaces. Lo que nació como una reacción al teatro (de las representaciones) y el mundo del espectáculo, está hoy ya integrado como una forma más de representación, o de teatro, en la medida en que reconoce una determinada distancia entre espectadores y actores. Esto no invalida la acción, igual que la acción no desautorizó la representación en todas sus expresiones, pero sí apunta la necesidad de reconsiderar toda la constelación de ideas que giran en torno al paradigma de la acción.

Representación, acción y el tercer término que quiero introducir en esta discusión, situación, no aluden solo a aquello a lo que hacen referencia, sino a tres niveles que conviven como parte de un fenómeno escénico y un contexto cultural. Estos tres elementos definen formas distintas, aunque no excluyentes, de plantear la actividad artística. Si el desplazamiento del primero al segundo estuvo motivado por una necesidad de llegar a la sociedad de forma más directa, el tercer término, la situación, supone un momento de reflexión compartido y en tiempo presente acerca de lo que está ocurriendo. Al igual que la acción, apela al interlocutor de la obra, pero para proponerle un campo de discusión sobre un proyecto artístico y social que bajo el

lema de la acción no funcionó como en algún momento se podría haber esperado y, de hecho, se sigue esperando. La situación no excluye la acción, ni tampoco la representación, pero muestra un contexto más amplio. La obra se pone en relación a una serie de factores que la rodean, que la determinan, pero que están más allá de esta. Los proyectos de creación que vamos a revisar en este artículo utilizan la acción como principio básico de construcción artístico, también se sirven del dispositivo teatral, pero planteado de tal modo que hace visible el contexto espectacular que rodea a la obra, es decir, la situación en la que se está produciendo.

Estos tres términos, convertidos en tres focos de atención complementarios pero diversos, han dado lugar a una producción teórica y crítica por parte de la universidad y espacios de investigación cultural que sin dejar de solaparse se ha ido sucediendo desde los años sesenta y setenta hasta ahora. El primero de ellos, la representación, fue el objeto de estudio de la semiótica, que encontró en la escena un campo de estudio propicio para el análisis del comportamiento de los signos. El segundo, la acción, pasó al medio académico bajo la denominación de performance, concepto que experimentó una proyección hacia las disciplinas más diversas, inaugurando una perspectiva de estudio que vendría a complementar la semiótica. La evolución de la semiótica a los estudios performativos, o de la teatralidad a la performatividad, describe el sentido que tomaron las ciencias humanas y sociales durante el último tercio del siglo XX. Si la primera es heredera de la lingüística y las escuelas formalistas del Este, que ya habían anticipado el concepto de teatralidad, la segunda se construye en diálogo con un amplio abanico de disciplinas, desde la propia lingüística a la antropología, la sociología o la psicología. El término de situación no es una novedad del siglo XXI, pero sí el renovado interés por parte de teóricos e historiadores como enfoque para salir del callejón sin salida en el que había caído la performance, convertida en otra forma de teatralidad (Ardenne 2006, Raunig 2008, Mazuecos Sánchez 2008, Bishop 2012, Claramonte Arrufat 2010).

Estos tres términos sobrevuelan toda la modernidad. Si sobre la intensa difusión de la idea de acción no quedan dudas, el imaginario y la práctica de la situación emparenta con términos como contexto, entorno, dispositivo, arte relacional o el calificativo anglosajón convertido ya en moda de site-specific. Estas denominaciones sitúan la actividad artística en relación al medio en el que se realiza. En el caso del teatro este medio está incorporado por el público. No es casualidad que uno de los discursos del arte contextual sea la reacción contra el marco cultural y económico que envuelve la actividad artística. Esta situación, concretada en el momento y lugar en los que se realiza la obra, se visibiliza para convertirse en uno de los elementos con los que se trabaja. El público, como agente fundamental de este entramado, pasa a ocupar un lugar marcado sin dejar por ello de ser público, sino al contrario, siendo más público todavía en la medida en que se le hace consciente de la situación en la que está participando. Si el contexto que rodea la obra y del que esta forma parte pone de manifiesto las posibilidades pero también los límites de la acción en cuanto a su capacidad de transformación del entorno, parece lógico que las prácticas artísticas hayan apuntado hacia ese umbral exterior como espacio desde donde seguir replanteando sus posibilidades.

En el medio escénico, al que se han acercado cada vez más las artes visuales,

muchas de estas propuestas han revitalizado el término de participación. Sin embargo, esta opción, que en los años sesenta se distinguía con claridad de otras formas escénicas no participativas, se ha convertido ya en punto de partida común de las prácticas artísticas. Al igual que ocurre en la sociedad en general, la participación deja de ser una opción para ser un elemento constitutivo de las formas de producción, como han puesto de manifiesto Boltanski y Chiapello (2002) o Lavalley y Dardot (2013) a través del estudio del capitalismo en el régimen neoliberal impuesto a partir de los años ochenta. Incluso no participar se convierte en un modo más de participar, previsto ya por el sistema. Esta situación lleva a Miessen (2014) a referirse de la "pesadilla de la participación". El hecho de asistir a un evento, y en algunos casos incluso el de no asistir, es ya una manera de tomar parte en ese evento. Mover al público, por citar una herramienta clásica, no garantiza que se esté participando más plenamente de aquello que se le propone. La participación, que remite finalmente a la idea de acción como posibilidad para el público, se abre a otras opciones tradicionalmente identificadas como contrarias a la participación, como la contemplación, la reflexión, la conversación, la acción de mirar o la mera presencia.

Antes de llegar a la producción material de situaciones concretas, la idea de situación comenzó a desarrollarse en el plano de la representación como base de un planteamiento dramático que transformó el teatro del siglo XX. La obra de Chéjov y en un sentido distinto la de Brecht, por citar solo dos ejemplos paradigmáticos, utilizan este imaginario, en el caso del primero para denunciar la crisis de una clase social detenida en el tiempo, que observa angustiada cómo la historia le pasa por encima, o para plantear, en Brecht, el mecanismo de la historia como producto material de unas prácticas sociales que la escena transforma en un conflicto proyectado hacia el público en forma de pregunta. En ambas estas situaciones funcionan todavía como representaciones de una situación que durante la segunda mitad de siglo se va a desplazar hacia el espacio físico y afectivo del espectador.

La tradición de la performance, los happenings y en general el arte de acción quiso transformar al público en participantes, cómplices o coautores de la obra, salvando así la distancia que separaba a los artistas de los espectadores. Esta distancia, sobre la que se levanta la teatralidad y que hace posible el arco de la representación, no solo no ha sido eliminada, sino que ha sido asumida y reconsiderada como parte del sistema económico, que ha mutado siguiendo la estela de las prácticas artísticas para mostrar su cara más amable. Como consecuencia la sociedad se ha hecho, al menos en sus formas exteriores, más inmediata, afectiva, horizontal e interactiva. Pero, por otra parte, las reglas que este tipo de actitudes tratan de transgredir son también las que sostienen la posibilidad de la representación en la que se apoya la construcción de las identidades y que garantiza los derechos civiles. No en vano la lucha por el derecho a la representación es un capítulo central de las reivindicaciones políticas. El juego es complejo y las posiciones históricas características de las vanguardias tienen que ser repensadas desde un sistema que ha ofrecido mayor resistencia de la que en algún momento y con una buena dosis de idealismo se habría esperado. Este público es ahora recuperado, pero no como receptor de una representación en muchos casos difícil de identificar, sino como protagonista colectivo de una segunda representación que es la que los propios espectadores están realizando

por el hecho de encontrarse en esa situación. Participar no es una opción que ofrece un sistema social o escénico, sino un punto de partida que puede llegar a convertirse en lugar común. Tras el fracaso, desplazamiento o reconsideración del paradigma de la acción, no toca volver a un estadio anterior centrado en la representación, pero sí repensar esta posibilidad —escénica— de representar y representarnos como parte de un contexto colectivo del que formamos parte de un modo u otro. Es esta dimensión colectiva la que ha quedado arrinconada por la concepción neoliberal del individuo. La necesidad de la representación se recupera desde un medio social que está más allá de lo artístico. La acción sigue funcionando como una de las herramientas básicas de la escena, pero es el público, situado bajo una perspectiva distinta, el que se coloca en el centro de este nuevo escenario ampliado cuya única representación posible está haciéndose; es una representación en movimiento, abierta y por resolver. La escena se convierte en el lugar donde se plantea una pregunta, que no es solo la que se deduce de la obra, sino del papel que el público juega frente a ella. El término dispositivo, que se ha difundido al mismo tiempo que crecía el interés por el entorno, convierte la obra en un instrumento, un medio o un disparador activado por el público en muchos casos desde su sola presencia. La división actores-espectadores, artistas-no artistas no desaparece, pero se reconsidera en relación a estos últimos, lo cual no es más que otro modo de seguir planteando la necesidad de la escena, y por tanto de la representación.

En el análisis que hace Arendt de la acción en *La condición humana*, editado a finales de los años cincuenta, cuando el discurso sobre la acción empezaba a proyectarse culturalmente en su sentido más amplio, se refiere a dos tipos distintos de representaciones. El primero es el que ya está conformado de manera previa y que se asume como punto de partida de la acción. Es la representación que ya está hecha y que el sujeto presencia desde una cierta distancia, decidiendo en la medida de lo posible cómo se quiere colocar frente a ella. La acción trata de abrir huecos en esa representación para transformarla. Frente a esta primera representación, hay una segunda que es aquella que se está desarrollando como resultado de esa acción que está teniendo lugar. Esta segunda representación nos supera, envuelve toda la situación, y aunque por momentos el sujeto pueda distanciarse para tomar conciencia del entorno en el que se encuentra, luego vuelve a sumergirse en ella sin posibilidad de controlar todos los elementos que están interviniendo:

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. (Arendt, 2005, p. 210)

Esta segunda representación no sustituye a la primera, sino que ocupan lugares distintos. Mientras que la primera se proyecta como una construcción ya acabada, aunque sea con un carácter abierto o incompleto, la segunda existe como una posibilidad por hacer. No es una representación en sí misma, sino un proceso incierto sobre el que continuamente se están creando líneas de representaciones distintas y en movimiento. Es solo cuando esta situación acaba y deja de ser un momento vivo

que podrá reconstruirse a partir de un relato y desde una cierta distancia. Desde dentro de una situación, la representación que se está generando no es nunca una única representación, sino una posibilidad abierta continuamente reinventándose. Como parte de una situación no concluida, no hay una sola opción de representación. Esta deja de ser lo que está antes para ser el resultado de esa situación. Este se construye en relación a un acontecimiento que está teniendo lugar, que es el provocado por la obra en relación a una serie de elementos que la rodean y que están más allá de la obra sin dejar de formar parte de esta, entre los que se encuentra el público, el tipo de espacio, el entorno sociocultural, etc. No existe una representación al margen de ese acontecimiento del que la representación trata de dar cuenta, es decir, de esa representación previa, aunque el poder de las representaciones reside justamente en su capacidad de re-presentar, lo que implica superponerse a ese momento real que es siempre algo más que una única representación. Considerar la situación como punto de partida de una representación subraya esta dependencia con respecto a un entorno vivo, que es al que se vuelve una y otra vez como condición para pensarlas en tanto que fenómenos que están continuamente reconstruyéndose.

### **Acontecimiento Torrezno N°1**

En el 2015, aprovechando el espacio que les brinda un pequeño teatro del barrio de Lavapiés de Madrid, denominado no por casualidad Teatro del Barrio, el dúo de performers Los Torreznos comienza una serie de propuestas con un carácter más experimental de lo habitual con el objetivo de revisar su propio trabajo. La serie se denomina Acontecimientos Torrezno. Jaime Vallaure y Rafael Lamata, que forman este colectivo, provienen del contexto de las artes de acción que se genera en Madrid a lo largo de los años noventa. Han participado en distintas formaciones y medios colectivos, y a comienzos de los años dos mil fundan esta formación a mitad de camino entre la performance y el teatro. Como primer Acontecimiento retoman una obra del 2002, 35 minutos. En la obra original, tras una breve presentación de sí mismos en un tono coloquial y cercano, un rasgo que se habría de convertir en uno de sus sellos de identidad, afirman que *35 minutos* es una duración ideal para una performance. A partir de ahí, guardando la frontalidad y al mismo tiempo la cercanía, no exenta de cierta extrañeza, también característica de su trabajo, comienzan a contar de uno en uno y a coro los 2100 segundos comprendidos en 35 minutos. Apoyándose en un intenso trabajo rítmico la enumeración pasa por momentos distintos, como si se tratara de una conversación entre ellos y al mismo tiempo con el público, una conversación hecha de entonaciones, ritmos y gestos que se suceden con rapidez y de forma imprevista. Así se pasa por momentos tranquilos donde la enumeración se ralentiza, como por otros de creciente nerviosismo donde se acelera. Sus actitudes, gestos, miradas y disposición física, aunque sin perder la frontalidad, varían al compás del ritmo. Aún sabiendo que en la obra no va a pasar nada más que el tiempo que van contando, se suceden estados emocionales que el público sigue con sorpresa desde sus asientos.

La recuperación de la pieza quince años después la expone a una relación distinta con los espectadores, dando lugar a un acontecimiento escénico también distinto,

un acontecimiento, como reza el título, típicamente *torrezno*. Según explican en su página web, los torreznos es un bocado succulento que se suele tomar de aperitivo. Cuando se está degustando el cuerpo lo celebra, pero termina dejando un intenso recuerdo digestivo que puede durar todo el día y aún varios. Por detrás de su apariencia, se trata de un bocado peligroso, o como dicen ellos: "Tomar torreznos es en principio tarea agradable, pero más tarde no se olvida [...] lo sencillo acaba generando cierto malestar difícil de definir".<sup>3</sup> En la recuperación de la pieza, Lamata y Vallaure se demoran en la presentación inicial, haciendo un repaso de los elementos básicos, identificados ya como tópicos de la performance, tales como la relación con lo imprevisto, la incidencia en la inmediatez, el sentido de presencia o el trabajo con lo cotidiano. Estos elementos son contrapuestos a los tópicos del medio teatral, que es el medio, como ellos admiten abiertamente, donde se encuentran en ese momento:

En el teatro se paga, la performance es gratis.  
El teatro dura una hora, la performance no.  
El teatro es entretenido, la performance puede ser insoportable.  
El teatro es mentira, la performance es verdad.  
En el teatro tienes una butaca, en la performance no se sabe, a lo mejor tienes una silla.  
La distancia, de estar ahí, estar aquí.

A medida que se hace el repaso, van llenando de sillas el escenario, inicialmente vacío, invitando al público a ocuparlas. Los espectadores no se deciden a moverse, de modo que los performers se dirigen directamente a los de las filas más alejadas, animándoles a ocupar un sitio no solo más próximo, sino dentro de la escena misma. El nivel de excitación de la sala y el movimiento de sillas y público va en aumento. Al tiempo que bajan más personas, van sacando más y más sillas, dispuestas en cualquier orden, que los espectadores continúan ocupando de forma espontánea. Finalmente, con la mitad del público dispersa por el escenario, y la otra mitad en las gradas ya medio vacías, se hacen cargo de la nueva situación y comienzan con los *35 minutos*.

Los espectadores que no hubieran asistido antes a esta pieza podrían pensar que la enumeración se cortaría después de un tiempo prudencial, en todo caso antes de completarse del todo llegando al 2100. Con una atmósfera distendida, entre risas y exclamaciones de entusiasmo, los espectadores empiezan a corear a los performers, e incluso a acompañarlos en la enumeración. Pero pronto queda claro que la cuenta no va a acabar con las primeras decenas. La situación se enrarece y la obra entra en otra temporalidad que condiciona el espacio y la situación creada. El ambiente de desenfado queda atravesado por la rígida partitura de la enumeración que deja la obra enfrentada al público en una relación de tensión, como si de un pulso escénico se tratara. Bajo la impresión de cercanía y espontaneidad se deja sentir una fisura resultado de la tensión entre la atmósfera general y la acción. Actores y espectadores dejan de compartir una misma situación, caso de que alguna vez lo hicieran. Rodeados de público que puede decidir qué actitud tomar, sobre todo cuando queda claro que esa situación se va a alargar literalmente durante 35 minutos, los performers llevan adelante la misma acción que han venido realizando en numerosas ocasiones desde el 2002, pero sin embargo la obra es distinta. La actitud con la que se espera que una

<sup>3</sup> <http://www.lostorreznos.es/historia.swf>. Consultado el 19 de noviembre de 2015. Véase también la retrospectiva incluida en *Los Torreznos* (2014).

performance de este tipo sea recibida, una actitud por lo general de cierto respeto, en silencio, o en el peor de los casos con algunos espectadores abandonando la sala decepcionados, se transforma. El público es llevado a un estado donde cabría esperar que olvidara su condición de tal. En medio de esa situación tiene lugar la performance propiamente dicha, que los vuelve a situar en su sitio como espectadores, pero ahora son ellos también los que tienen que decidir cómo actuar frente a la obra, cómo hacerse cargo de la situación. Las actitudes son tan diversas como quepa imaginar, desde gente que trata de interrumpirles para que paren la cuenta hasta otros que abandonan la sala y regresan tiempo después con una cerveza. En esta situación de exposición e incluso de fragilidad en la que los intérpretes se colocan, la acción necesita afirmarse con mayor fuerza, cuerpo a cuerpo con el público.

Lo que está ocurriendo no es solo una obra, sino la situación generada por esa obra. Ahora en escena no están solo Vallaure y Lamata, sino un montón de gente que desde las gradas se convierte en objeto de las miradas de los que aún continúan en ellas. Las diferencias entre los intérpretes y los no intérpretes existen, pero todos forman parte de una misma situación. Todos interpretan algo en su necesidad hecha visible de responder a una representación de sí mismos que no es la esperada. La acción en la que consiste la obra pasa a ser un elemento más, sin duda central, dentro de un escenario que ya no es solo esa acción sino algo provocado por la acción, y aunque los límites de la acción original, los límites de los *35 minutos* están estrictamente marcados, así como la diferencia entre los performers y los que no lo son, hay preguntas en el aire: ¿dónde empieza la acción y dónde acaba, quiénes están interpretando y quiénes no, a qué estamos jugando realmente? Estas preguntas son las que hacen sensible la situación, una escena construida no solo por los intérpretes profesionales, ya sea de una representación, una coreografía o una performance, sino por una diversidad de elementos entre los que la presencia y actitud de los asistentes ocupan un lugar central.

Cualquier fenómeno escénico implica una situación, como posiblemente también una representación y una o varias acciones, pero dependiendo del tipo de evento y el discurso cultural que subyace a cada uno de estos elementos tiene funciones distintas, son más o menos visibles o se les concede mayor o menor importancia. Descolocando la obra con respecto al público esta entra en una relación de conflicto, que aunque pudieran darse antes ahora se hace explícita. El contexto de recepción se sitúa en escena al mismo nivel que la acción, o dicho de otro modo, la acción no es solo la acción sino aquello a lo que da lugar, la situación en la que se transforma por el hecho de realizarse frente a un público que, a diferencia de lo que ocurría antes, se le prepara previamente para que se distancie del marco cultural en el que se encuentra, tome conciencia de sí mismo y decida cómo quiere situarse. La obra se cita a sí misma al escenificarse en unas condiciones que no son las esperadas. Entre la performance que realizan Lamata y Vallaure y los espectadores, que no saben en muchos casos cómo le corresponde reaccionar, se crea un conflicto que alimenta una nueva representación. Es esta segunda representación que plantea la pregunta acerca de lo que está pasando y que incumbe a partes iguales a los artistas y no artistas. A diferencia de otras formas ya clásicas de hacer participar al público, en este caso este no deja de hacer de público, por más que en algunos casos, entre los que se cuenta la gente

habitualmente calificada como más participativa, hubiera preferido que se le diera un papel más protagónico en la performance central. Más que traer a los espectadores a escena para convertirlos en actores, lo que se hace es convertir la escena en una ampliación del patio de butacas. Ser espectador pasa a ser el paradigma del actor, parecer ser uno más. El espacio identificado con la actuación se estrecha en beneficio de la mirada como acción básica. Esta ya no está dirigida únicamente a los intérpretes, sino que ahora todos empezamos a mirar a todos. La acción de mirar, que no es solo mirar, sino una forma de estar, un modo de escucha que conlleva también una actitud singular en cada uno, se hace evidente al dispersarse en direcciones inesperadas. El dispositivo teatral, que en otras épocas la acción trató de diluir, se refuerza focalizando la mirada como un espacio también de experiencia.

## La teatralidad y el público

Hacer presente a quien mira es la clave del efecto de teatralidad y uno de los conflictos no resueltos tanto del arte como de la política. ¿Cómo conciliar la coherencia interna de la obra en cuanto un sistema propio con la necesidad de hacerla frente a un público? ¿Cómo plantear la relación entre autonomía y dependencia? El tipo de teatralidad responde al modo de hacerse cargo de esta relación. La teatralidad expresa el modo de abrirse hacia fuera, de proyectarse, pero también de dialogar con la proyección de los otros, con lo inesperado. Aunque es un mecanismo estético, es decir, genera un efecto que opera con la percepción sensible, no ha marcado solamente la modernidad artística, sino también la política y el medio social en general. Como muchas expresiones artísticas contemporáneas, la política en su esfuerzo por ser más creíble participa igualmente de esta condición estética, o anti-estética por su deseo de no parecer excesivamente construida. La teatralidad de la acción no remite únicamente al objeto o situación que percibimos, sino que hace presente también al que lo percibe. Configura una situación en la que alguien o algo se están exponiendo a la mirada de los otros. No se trata solamente de lo que vemos, sino de nosotros mismos como parte de esa situación de percepción. Reducido a su formulación más simple, el problema es que el sentido de un sistema social como es el arte no depende solamente de sí mismo, sino de ese otro factor externo que es el público, la gente, los otros. Este es el punto de fuga que hace que una obra pueda actualizarse desde presentes muy distintos.

Si la estética se definió a partir de las características formales del objeto que se ofrece para su percepción, la contemporaneidad desplaza el hecho de la percepción hacia el lado del sujeto, pero no para quedarse ahí, que sería el estadio al que llega la fenomenología, sino para abrir un espacio entre medias, un ámbito inestable y en movimiento al que se refería Arendt como base sobre la que se construye ese segundo nivel de representación. Si bien teóricamente este planteamiento está asumido, pues no hay fenómeno de percepción al margen del sujeto, en la práctica la estética sigue estando centrada en el objeto o la persona que se muestra y el efecto que quiere lograr. Abrir la construcción de lo sensible al sujeto de percepción implica situarse en un medio abierto que no controlamos y aceptar el desconocimiento que esto produce, una situación en la que nada va a terminar siendo exactamente como

se espera, al menos si al público se le ofrece realmente el espacio para intervenir con una cierta libertad. Esta es la potencia, y al mismo tiempo el riesgo de exponerse a la mirada del otro cuando se le invita realmente a participar en una construcción que en la medida en que opera con el otro hace coincidir lo estético con lo social. El rechazo de la estética en beneficio de un efecto de autenticidad que trata de aparentar mayor transparencia, identificada a su vez con la honestidad de lo que se está haciendo, no deja de ser una posición estética más, que a estas alturas denota una sospechosa dosis de ingenuidad que algunos califican como “resentimiento anti-estético” (Rancière 2013).

Desde el punto de vista de la teatralidad, la escena se juega en este espacio intermedio de negociación entre el efecto buscado por la obra y lo que esta termina realmente produciendo. La diferencia entre una cosa y la otra está vinculada a la presencia de los otros. En la medida en que esté más abierta al público mayor será el efecto de disolución de los límites de la obra, pero mayor también su posibilidad de reinventarse generando un movimiento que escape a la propia obra. Es por esto que Connor (1996, p. 34) define la teatralidad por su capacidad de complicar y confundir “la propia identidad centralizada de la obra de arte, abarcando así numerosos efectos, la autoconsciencia del espectador, la consciencia de un contexto y la dependencia en la extensión del tiempo”.

Si ahora aplicamos este efecto de desplazamiento sobre el público, este dejaría de ser únicamente el sujeto de la percepción para convertirse también en objeto que se ofrece para ser percibido por los demás. Esto produce la consecuente sensación de desestabilización, de cuestionamiento o disolución de los límites que protegen su identidad como público y que le obligan a asumir social y estéticamente aquellas dimensiones que ya no quedan ocultas tras su condición de espectador. La teatralidad produce un efecto de vaciado de las formas que sostienen la representación. El público se da cuenta de que no es solo público. La coartada se tambalea. Su representación como público entra en crisis y el lugar que ocupa frente a la obra se desplaza hasta dejarlo apoyado en una suerte de vacío que tiene que asumir. Este es el conflicto que el Acontecimiento Torrezno provoca, no por el hecho en sí de invitar amablemente a los espectadores a ocupar el escenario, algo a lo que el público está ya acostumbrado —pensemos en el modo como aparecen los políticos rodeados de un grupo de público fiel a sus espaldas—, sino de introducir en mitad de esta situación los 35 minutos. Desplazar físicamente al público no solo no garantiza un nivel más intenso de participación, sino que puede convertirse en una convención más. Es la acción que moviliza la situación, en este caso la realización de los 35 minutos, la que provoca un conflicto. Y este hace que esa segunda representación en tiempo real tenga interés por tener que construirse desde el desequilibrio.

Ya en los años sesenta, en un estudio que habría de convertirse en una de las referencias clásicas sobre la teatralidad, Fried la define por su efecto corruptor o manipulador. En el lado opuesto estarían las obras que simulan no tener en cuenta la presencia del espectador. Esta última opción, quizá excesivamente identificada con el arte clásico en oposición al arte moderno o posmoderno, cuya característica sería su teatralidad (Davis y Postlewait, 2003), busca la creación de la ilusión de una ficción que se cierra sobre sí misma, lo que da a la obra una apariencia de autonomía. Este

efecto es definido por Fried como *absorption*, que podría traducirse por ensimismamiento, en oposición a la teatralidad. Sin embargo, una gran parte del arte moderno ha desarrollado esta actitud de ensimismamiento, incluida la performance. Aunque en este caso no sea a través de la pasión o las emociones, como en la pintura del siglo XVIII en la que se basa el estudio de Fried, sino de la concentración que requiere la ejecución de la acción. El performer, como identidad del artista, se construye desde este lugar de no estar representando; hace y haciendo se expone a una experiencia; lo que finalmente le podría terminar conduciendo a un estado emocional comparable al de los personajes de la pintura del siglo XVIII, pero no a través de la representación. En el caso de la performance ignorar al espectador no tiene que ver con un deseo de apartamiento, sino de negación del dispositivo teatral. El performer no rechaza la relación con el medio, pero sí trata de ignorar la distancia que delimita el espacio artístico del no artístico. Anular esta distancia se explica por el deseo de que el público participe de la acción desde un espacio común, y no desde la distancia que amenazaría con convertir la performance en la representación de una performance, restándole autenticidad. El eje definido por la manera de hacerse cargo de la presencia del público, es decir, el eje de teatralidad, sirve para pensar una práctica artística en relación a su comportamiento frente a este, lo que conduce a modelos y actitudes distintas e incluso opuestas, como señala Fried en este pasaje:

En los escritos de Diderot sobre pintura y drama, la relación objeto - espectador como tal, la condición misma de ser espectador, está acusada como teatral, un medio de dislocación y alienación en lugar de la absorción, la simpatía, la auto-transcendencia; y el éxito de las dos artes, de hecho, su funcionamiento continuado como principales expresiones del espíritu humano, dependen de si el pintor y el dramaturgo son capaces de deshacer ese estado de cosas, desteatralizar al espectador y así provocar una vez más una forma de acceso a la verdad y a la convicción, aunque sea una verdad y una convicción que no puede ser completamente equiparada con cualquier conocimiento o experiencia previa (Fried, 1980, p. 104).<sup>4</sup>

Fried concluye su ensayo, sin embargo, afirmando que ignorar la presencia del espectador es una ficción, aunque necesaria, sobre la que se construye el arte. Esta tesis llevaría a pensar en la posibilidad contraria: pretender que la obra la hace el público, lo que supondría la otra cara de esta ficción del arte. Aunque esta última haya podido convertirse en una suerte de tópico, su realización práctica, traducida en los últimos años en el discurso en torno a lo común, es fiel reflejo de uno de los pilares de la cultura de la democracia, que ha cifrado en el "entre todos" la base de su teatralidad. La recuperación de ese sujeto colectivo que las ideologías políticas no pudieron seguir sosteniendo es uno de los retos de la escena artística y social. Aunque el denominado arte colaborativo sea uno de los exponentes más explícitos de esta nueva confluencia entre lo social y lo artístico, el discurso sobrevuela todo el ámbito cultural.

Si de alguna manera todo el arte tiene algo de colaborativo, ninguna obra,

---

<sup>4</sup> "In Diderot's writings on painting and drama the object-beholder relationship as such, the very condition of spectatordom, stands indicted as theatrical, a médium of dislocation and estrangement rather than of absorption, sympathy, self-transcendence; and the success of both arts, in fact their continued functioning as major expressions of the human spirit, are held to depend upon whether or not painter and dramatist are able to undo that state of affairs, to deteatralize beholding and so make it once again a mode of access to truth and conviction, albeit a truth and a conviction that cannot be entirely equated with any known or experienced before".

proyecto artístico o social aguanta la intervención libre de un público que no dialogue previamente con unas ciertas reglas propuestas por esa misma obra. No hay participación posible al margen de unas reglas que regulan ese marco de participación, aunque sea para transgredirlo. Ahora bien, dicho esto, las formas de apertura a los otros están fuertemente guiadas por convenciones sociales. ¿Cuánta realidad puede aguantar una obra? Si bien la pregunta no tiene una respuesta fácil, sí se puede afirmar que al margen de esta realidad de presente incorporada por el público, aunque sea transformada en una ficción más, una obra dejaría de estar viva.

### ***The show must go on*, de Jérôme Bel**

El desplazamiento hacia el público provocado en el caso del Acontecimiento Torrezno expresamente, podría ser comparable con el que se produjo de una forma quizá menos buscada con uno de los hitos de la historia de la danza conceptual, *The show must go on*, de Jérôme Bel. Esta obra se estrenó en el 2001 y desde entonces no ha dejado de hacerse, y si bien el coreógrafo no la ha modificado un ápice, el tiempo la ha convertido en una obra distinta. A raíz de su paso por el Mercat de les Flors de Barcelona en el 2015, el crítico Roberto Fratini hace una extensa reflexión sobre el efecto en la pieza de los años transcurridos desde su estreno. Si en el 2001 la propuesta conceptual de Bel suponía una crítica radical de la retórica de la danza en torno a la figura del creador, el valor de la originalidad y la destreza en la interpretación física del bailarín, quince años después el público parece haber asimilado ya todo aquello para entregarse a la obra respondiendo a través de su participación. La grada se convierte en una ampliación de un escenario que se presenta como reflejo especular del público.

La estructura de la obra, como si de las reglas de un juego se tratara, se ofrece con claridad al público. Se trata de 19 canciones pop mundialmente conocidas que un técnico, situado de espaldas al público y de cara a los intérpretes, va poniendo una tras otra. Los títulos son anunciados al comienzo de cada canción desde una pantalla. La propuesta escénica consiste en hacer una ilustración literal de la letra de la canción. Así, por ejemplo, las dos primeras canciones, "Tonight, tonight..." y "Let the sun shine in", transcurren respectivamente con las luces apagadas y una ligera iluminación que crece hacia el final. Después salen los veinte intérpretes y se dispersan por la escena. La situación se sostiene con una actitud de indiferencia hasta que llega el estribillo de la siguiente canción, "Come together", y todos se alinean formando una media circunferencia de cara al público. La escena hace evidente las reglas, el público las reconoce y se sonríe. Los intérpretes están escogidos a partir de una convocatoria local cuyo criterio de selección parece ser la diversidad de edades, razas, actitudes, capacidades e incluso discapacidades, como las que suelen mostrar algunos de ellos, sentados en una silla de ruedas. El público no solo reconoce inmediatamente las canciones, sino que también reconoce a los intérpretes como no profesionales, personas corrientes entre las que podría encontrarse cualquiera de los que en ese momento hacen de espectadores. La impresión de que estas dos funciones, intérprete-espectador, son intercambiables, se refuerza cuando las acciones con las que se ilustran las letras de las canciones recaen del lado del público, que, sin dejar de ser

espectadores, se hace visible como un participante más del juego. El público no solo no se muestra reacio, sino que se entrega para completar con su intervención los clichés sentimentales, sólidamente sostenidos por estrategias comerciales, a los que remiten las canciones. La propuesta de crítica conceptual del elitismo de la danza se transforma quince años después en una obra de participación donde la interacción y el ambiente de fiesta que se genera en las gradas amenazan con disolver los límites intelectuales del proyecto original. La penúltima canción, "Killing me softly with his song", acaba con todos los intérpretes tirados por el suelo. Después suenan los primeros estribillos de "The show must go on", que hacen que se levanten y se coloquen en línea frente al público para hacer la reverencia. Este comienza a aplaudir. Los intérpretes repiten la acción, entrando y saliendo varias veces. Una escena que es al mismo tiempo la coreografía que ilustra la última canción y el final de la obra. ¿Cuál es el *show* que debe continuar? ¿El espectáculo de la gente aplaudiéndose a sí misma por ser lo que es, gente común y corriente conformada por estrategias comerciales de alcance mundial?

Fratini no disimula su preferencia por lo que supuso esta obra en el momento de su estreno, a comienzos de los años dos mil, cuando se estaba luchando por expandir la idea de la danza y la coreografía a otras formas de movimiento que escapasen de aquellos terrenos legitimados por la alta cultura. Quince años después no sabemos si esa batalla está ganada, pero sí que el horizonte de lucha se ha desplazado hacia otro lugar menos formal y por ello menos conceptual también. Por otro lado, la danza conceptual consiguió abrirse un espacio propio, que si bien aparenta menor elitismo, es igualmente minoritario. No parece que el director de *The show must go on* ignore esta evolución. Su insistencia en seguir haciendo esta pieza ha estado acompañada por otros proyectos para los que ha buscado igualmente la participación de no profesionales. Estos dan cuerpo social a unos sujetos colectivos que cuestionan las limitaciones y comportamientos que siguen haciendo del mundo del arte, y en este caso de la danza, un mundo aparte. Si después de *The show must go on*, continúa con distintos trabajos sobre la memoria del cuerpo a través de propuestas autobiográficas centradas en intérpretes con una larga trayectoria, más recientemente ha recuperado el espacio de trabajo colectivo con no profesionales, en obras como *Disabled Theater* (2012) *Cour d'honneur* (2013) o *Gala* (2015); en el primer caso con discapacitados mentales, una experiencia que continuó con *Gala*, y en el segundo con personas que habían sido espectadores en el espacio central del Festival de Avignon, la Corte de honor del Palacio de los Papas. En ambos la diversidad de edades, formación y procedencia recuerda a la mítica producción de comienzos de los dos mil.

La diferencia entre cómo se recibió esta obra en el 2001 y su recepción posterior, más que llevar a plantear si ha perdido o ha ganado valor, invita a reflexionar sobre lo que ha ocurrido en este período, qué nuevas necesidades han surgido y qué preguntas han quedado atrás. Es a un lugar de reflexión comparable al que conduce la propuesta de Los Torreznos al transformar *35 minutos* en un pulso abierto con el público. Tanto en el caso de Jérôme Bel como en este último, la libertad creciente que se toma o se le da al público parece amenazar los límites de la obra al tiempo que este se hace más visible como sujeto de la obra. Aunque en Los Torreznos esto sea un conflicto expresamente buscado, y en *The show must go on* se presente como

una consecuencia de la evolución del medio artístico, ambos expresan una necesidad de llegar a un espacio de exposición e intercambio más expuesto, pero no por ello menos conflictivo. Es decir, no se trata de borrar los límites que articulan el mundo del arte, sino de replantearlos de modo que se pongan de manifiesto las fisuras que esconde.

Lo que se abre a un espacio de inestabilidad movilizado desde algún tipo de confrontación no es la obra en sí misma, sino la situación a la que da lugar y de la que forma parte el público. Esto marca una diferencia con respecto a la idea de participación desarrollada en los años sesenta. La obra abierta, a la que se refiere Umberto Eco en su ensayo de 1962, consiste en una estructura artística que se ofrece al público en cierto modo sin acabar, de modo que este tenga que completarla. El público colabora con la ejecución de la pieza. La obra abierta se propone como reacción a la representación en tanto que estructura cerrada que no deja espacio al receptor. La teatralidad de la representación, que a menudo se ha identificado con una estrategia metanarrativa o metateatral, buscaba abrir una distancia que permitiera cuestionar el modo de construcción de las representaciones, haciéndolas aparecer como sistemas no cerrados o al menos modificables, para lo que, como en el caso de Brecht, se apelaba a una recepción activa por parte del público. El efecto de teatralidad al que se llega a comienzos del siglo XXI no se construye a partir de una representación sobre la que se toma distancia. El punto de partida ahora no es la representación, sino la acción, que es el elemento que ostenta estéticamente mayor transparencia, como en otro momento lo tuvieron las representaciones. Lo que toca agujerear, abrir, atravesar no es la representación, sino una concepción de la acción que lo engloba todo convertida, no en una forma más de representación, sino en una de sus expresiones más eficaces.

Un texto o una representación construye como receptor ideal a un intérprete que descifra el sentido, colocando en ese lugar al espectador. La acción, sin embargo, apela a un interlocutor con quien se comparte una experiencia. La acción no exige interpretar un sentido, sino abrirse a un estado físico o posibilidad de hacer; mientras que la situación, finalmente, le plantearía tomar una posición, que está relacionada tanto con la experiencia como con la posibilidad de la representación. Cuando la acción se teatraliza lo que muestra es una situación que al estar recorrida por emociones, afectos e impresiones sensibles no se agota en una única representación. El lugar de la experiencia al que remite la acción, y que en otros momentos fue suficiente para dar cuenta de su sentido, ahora queda como un elemento más de una situación en la que, como la obra abierta de Eco, se han practicado huecos que exigen al público que tome partido. El discurso de la experiencia, cuestionado desde su propia teatralidad, no deja de tener validez, pero exige su reconsideración, como en otro momento ocurrió con la representación, desde una situación compartida donde el qué estamos haciendo aquí, o en otras palabras, la necesidad de representarnos de forma colectiva como modo de dar una respuesta a esa pregunta, adquiere una nueva relevancia. A la pregunta por lo que representamos, suscitada desde una situación colectiva desarrollada en tiempo real, le corresponde una necesidad de interpretación que no se limita al sentido de la obra, sino de nosotros mismos como participantes de una situación generada por esta. Volviendo a la obra de Bel, la pregunta sería ¿cuál es el show que debe continuar?, ¿el show del arte moderno tratando de parecer una práctica democrática?

## ***El triunfo de la libertad, de La Ribot, Juan Domínguez y Juan Lorient***

En el 2013 La Ribot, Juan Domínguez y Juan Lorient inician una colaboración que vería la luz un año más tarde. Estos tres creadores se conocieron en el Madrid de finales de los años ochenta, y desde entonces han desarrollado recorridos distintos que, sin embargo, no dejan de reconocerse dentro de un espacio común de la creación escénica ligada a la idea de acción. La Ribot y Juan Domínguez provienen del movimiento de renovación de la danza que se desarrolló en España a partir de los años ochenta. La Ribot se acercó al campo de las artes visuales a través de la performance y en ocasiones también la cámara, y Juan Domínguez evolucionó hacia la dirección y en muchos casos la interpretación de proyectos escénicos que aunque planteados desde el movimiento y la coreografía tienen un fuerte carácter teatral. Quizá por esto su obra se ha girado cada vez más hacia el público como un modo de cuestionar, de forma paralela a lo que sucedía con Jérôme Bel, la identidad del creador y el hecho artístico. Por su parte, Juan Lorient proviene de la actuación, la performance y las artes de acción, y ha desarrollado la mayor parte de su actividad dentro de la compañía de Rodrigo García, es decir, teatro de acción. Esta colaboración planteaba la dificultad, pero también el aliciente, de juntar tres personalidades cuyas diferencias no excluyen un sentido de pertenencia a un medio común, a una historia y una manera de entender el arte en el que la idea de acción, práctica, experiencia y proceso constituyen piezas claves. La obra final fue el resultado de una intensa experiencia a lo largo de un año de encuentros y desencuentros, de posibilidades e imposibilidades. Los materiales generados a lo largo del proceso, así como el intercambio de ideas que lo acompañó, dan cuenta de la intensidad con la que se vivió esta aventura (La Ribot, Domínguez y Lorient, 2016).

Llegado el momento del estreno, en agosto de 2014 en el festival de La Bâtie en Ginebra, 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 a lo largo de la media hora que duró el espectáculo en su estreno, 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 se suceden 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 más que nunca de una "pieza para teatro". ¿A qué tipo de teatro se refiere? En cierto modo, a lo que siempre ha sido el teatro, un fenómeno definido por la presencia de un público que en este caso se convierte en la única presencia física de la obra.

A pesar de que el experimento, un teatro sin actores, puede sonar a conocido, la obra suscitó más de una polémica, lo cual tiene que ver tanto con el contenido del texto proyectado, como por las expectativas generadas por tres creadores bien conocidos en ciertos ámbitos de la creación escénica en Europa. Sin embargo, es el propio formato teatral que alimenta las expectativas de ver a alguien en escena el que convierte esta ausencia 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? 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 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 título.

De algún modo, tanto esta obra como los trabajos de Los Torreznos o Jérôme Bel, plantean esta pregunta acerca del lugar del artista, identificado en estos casos con el performer, es decir, con las posibilidades de la acción. Y el modo de plantearla es comparable en los tres casos, al trasladarla al público, haciendo pasar el sentido de la obra por el hecho de su presencia como público, individual y colectiva al mismo tiempo, pasiva y activa a la vez.

En *El triunfo de la libertad* el desplazamiento de los intérpretes adopta su expresión extrema en forma de ausencia. Este vacío se lo lleva a modo de duda un público que se encuentra sin nadie con quien encontrarse más que ellos mismos. Una vez más, el hecho escénico se desplaza del escenario a 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 finalmente no va a tener lugar. En vez de esto queda flotando la posibilidad y un deseo frustrado que en algunos casos lleva a los asistentes a abandonar la sala. 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 e interrogantes en tono muy distinto. Son los restos de un intercambio de materiales producidos como resultado de un juego de transformaciones, 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 tratan de ordenar una escritura que se escapa continuamente. 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 Domin-

go y repiten el viaje con motivo del 50 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 - no las ganas y el deseo de seguir utilizando la escena como una forma de transformación. El gran Nelson, que se exhibía en escena rompiendo con su poderoso pene tres nueces, las tuvo que sustituir a la vuelta de los años por cocos no porque le fallara el pene, sino la vista. El chiste avanza de manera 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 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, tiñendo 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 tras volver de caza 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 un trabajo que tiene algo de mascarada sostenida en el vacío, sin dejar de tener algo de gesto vital de supervivencia.

El trabajo puede entenderse como un ejercicio colectivo de autoficción construido sobre 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 un nivel cero, como 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 que sostiene 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, la 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 Loriente, 2016).

## El público frente a sí mismo

Sin embargo, todas estas acciones, que años atrás o en otras circunstancias no habrían dudado en realizar, no van a ocurrir. Lo único que va a ocurrir es el vacío de unas ausencias confrontadas con la presencia entre incómoda y decepcionada de un público que no termina de saber de qué va la obra, tal es la diversidad de referencias, ideas y pensamientos que se van entremezclando. No queda mucho para llevarse a casa. Solo dudas acerca del sentido de la escena y de la función que le corresponde al público como espectador de ese vacío. La única posibilidad de rescatar el trabajo pasa una vez más por la situación generada por la propia obra: un grupo de espectadores cada vez más consciente de que en ese lugar, frente a un escenario vacío, los únicos que pueden hacer algo son ellos, aunque terminen no haciendo nada que no sea conversar imaginariamente con los creadores a través del texto que van leyendo.

En este caso el desencuentro se hace más evidente, sin embargo, el planteamiento podría ser aplicable a la propuesta de Los Torreznos, donde al público no se le deja asistir a la obra tal y como era originalmente, o para el trabajo de Jérôme Bel, donde los bailarines han sido sustituidos por personas corrientes entre las que podría estar cualquiera del público, que no en vano es también parte del *show*. Con el “nuevo espíritu del capitalismo”, retomando el título del estudio de Boltanski y Chiapello —aunque visto a día de hoy ya no resulte nuevo—, el *show*, como idealmente también la democracia, lo hacemos todos. ¿Pero quiénes somos “todos”?

Conducir la atención de la escena a la platea, o del actor al público, o de la acción a la situación, es también el giro que sirve a Eiermann (2012) para abrir su estudio sobre el teatro postespectacular con lo que califica como el interrogante fundamental de los estudios teatrales *¿qué es la representación?* Esta pregunta, frente a la que la acción se había hecho visible a favor de la inmediatez, el efecto de presencia y la posibilidad de la experiencia, vuelve a aparecer formulada desde otro lugar tras un siglo centrado en la acción como fenómeno antiestético. Aunque Eiermann aclara que el concepto de teatro postespectacular no se opone al de postdramático (Lehmann, 2013), sino que más bien es una derivación, uno y otro abren perspectivas teóricas distintas y apuntan a contextos culturales también diversos. Mientras que el teatro postdramático se construye en oposición a la representación por medio de la acción, el primero reconstruye la caja escénica y con ello la perspectiva de la teatralidad, organizada en torno al juego de distancias y diferencias que despliega la escena. Esta recuperación del dispositivo teatral no se produce ya en función de la representación, sino del lugar del público, hecho visible frente a un escenario ahora en muchos casos vacíos, desplazado o sin actores. Aunque el público está formado por espectadores individuales, su condición plural y anónima es fundamental. El público nunca es uno,

sino uno entre muchos. Esta dimensión colectiva, pero sin identificar, más allá del hecho transitorio de estar delante de un escenario, es la que se recupera como base de la representación. El individuo no se niega, ni tampoco la posibilidad de la acción, tan a menudo identificada con el sujeto individual, pero todo ello tiene lugar dentro de una situación que se está haciendo, cuyo sujeto es siempre más de uno.

Este tipo de teatro parece marcar un momento de transición, de reflexión compartida, no solo porque así se presenta en la trayectoria de estos creadores, sino porque además de algún modo se construye en tono de reflexión. Aunque todo lugar es siempre de transición, en estos casos esta condición se acentúa por el carácter autor-reflexivo, más de interrogación colectiva que de afirmación, que tienen estas obras. Es como si el artista o el político, configuraciones simbólicas dentro del paradigma de la acción, hicieran un alto en el camino, se desplazaran a un lado y dejaran espacio a quienes tradicionalmente han estado en frente de ellos. Se trata así de replantear tanto las posibilidades de la acción como de la representación a la que termina dando lugar. El rechazo de esas representaciones públicas, en el caso de estas obras a través del cuestionamiento de la figura del artista, de la acción y el lugar del arte, es el que ha motivado este giro abierto hacia el público como un interlocutor en este momento de confusión. El tipo de representación del que formamos parte por el hecho mismo de participar de un evento cultural queda señalado en forma de pregunta. Lo novedoso de este giro no es la apertura de la escena al público ni tampoco hacer sensible una situación en tiempo presente, que es una característica que recorre gran parte de la modernidad teatral, sino la conversión del escenario en una especie de prolongación de la platea. El sujeto central no es ya el artista. Este queda absorbido por la identidad anónima y plural del público. No se le pide que sea actor, sino que tomando conciencia de su condición de público, se plantee la representación social de la que está participando. La asignatura pendiente de lo común como posibilidad para la construcción de un sujeto colectivo es resuelta desde lo más próximo y real, la condición compartida de un grupo de personas como asistentes a un evento. Esta idea de encuentro no puede hacernos perder de vista la necesidad del conflicto como condición de las prácticas artísticas. Gran parte de las críticas que siguieron al libro de Bourriaud *Estética relacional* surgieron por esta ausencia de conflicto (Prado, 2011).

Frente al modo de recibir la acción, la situación plantea un medio más inestable y dependiente que la obra propiamente dicha, que por su estructura aspira a una cierta autonomía. De las obras analizadas aquí, el *Acontecimiento Torreznó* descoloca al público con respecto al modo de recepción, convertido ya en una convención teatral. Los espectadores, como parte de esa convención, quedan expuestos a una forma distinta de recibirla, una forma sin definir que el público asume de modos diversos. En el caso de *The show must go on* no es la obra la que se modifica, sino el público el que quince años después desarrolla una actitud menos respetuosa, más abierta y participativa ante una propuesta que, por otro lado, parece permitirlo, aunque con esto corra el peligro de perder la fuerza crítica que tuvo cuando se estrenó. Este desplazamiento hace que las preguntas que plantea la obra, que inicialmente giraban en torno al discurso artístico de la danza y la figura del creador, ahora apunten al lugar del público como posibilidad de un sujeto colectivo y anónimo. ¿Pero a qué tipo de

sujeto colectivo hemos llegado? Por último, *El triunfo de la libertad* lleva esta confrontación del público consigo mismo al extremo de dejar el escenario sin intérpretes y con un texto que le habla de la posibilidad de la acción y la no acción, del deseo, la imaginación, y como reza el título, de la libertad, al tiempo que le recuerda que allí están ellos solos, y aunque no todos lo sepan, entre ellos están también los artistas

Es desde la situación básica de estar compartiendo un espacio que se plantean otras posibilidades de acción, en unos casos reales, en otros imaginarias. Ahora bien, esa idea de encuentro, que el discurso teatral transformó en un mito indiscutido, solo se realiza si se asume también la posibilidad del desencuentro, del conflicto y la diferencia como condición de una representación que dé cuenta de un nosotros mismos como sujetos colectivos y en movimiento, un colectivo de personas iguales y al mismo tiempo distintas. Las posibles respuestas no quedan claras o en todo caso están abiertas, lo que sí resuena con claridad es la pregunta ¿qué estamos haciendo en ese lugar, en ese momento?, y un camino que no pasa por la teoría, sino por una práctica que comienza con ese hecho de estar juntos en un espacio que, a pesar de las apariencias, de las convenciones y las reglas, por su condición social debería estar continuamente reinventándose. Ese es la teatralidad incorporada por el mismo público a la que apuntan estas obras.

## Referências

ARDENNE, Paul. Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación. Murcia: CENDEAC, 2006.

ARENDT, Hannah. La condición humana. Barcelona: Paidós, 2005.

BISHOP, Claire. Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship. London/New York: Verso, 2012.

BOLTANSKI, Luc y Ève Chiapello. El nuevo espíritu del capitalismo. Trad. Marisa Pérez Colina, Alberto Riesco Sanz y Raúl Sánchez. Madrid, Akal, 2002.

CLARAMONTE ARRUFAT, Jordi. Arte de contexto. Donostia-San Sebastián, Nerea, 2010.

CONNOR, Steve. Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad. Trad. Amaya Bozal. Madrid, Akal, 1996.

DAVIS, Tracy C. y Thomas Postlewait (eds.). Theatricality. Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

ECO, Umberto. Obra abierta. Trad. Roser Berdaguer. Barcelona, Planeta-Agostini, 1992.

EIERMANN, André. Teatro postespectacular. La alteridad de la representación y la disolución de las fronteras entre las artes. Trad. Micaela van Muylem. Telón de

fondo, Argentina, nº 16, diciembre 2012.

FRATINI, Roberto. Formas cantadas del desencanto. Reflexions entorn de la dansa. El blog del Mercat. Mercat de les Flors, Dansa i Moviment, Barcelona (21.04.2015). Disponible en <http://mercatflors.cat/blog/formas-cantadas-del-desencanto-por-roberto-fratini/> Consultado el 26 de agosto de 2015.

FRIED, Michael. Absorption and theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot. Chicago/London, The University Chicago Press, 1980.

LAVAL, Christian y Pierre Dardot. La nueva razón del mundo. Ensayo sobre la sociedad neoliberal. Trad. de Alfonso Díez. Barcelona: Gedisa, 2013.

LA RIBOT, Juan Domínguez y Juan Lorient. Materiales para un proceso de creación: El triunfo de la libertad. Ed. Óscar Cornago. Madrid: Con tinta me tienes, 2016 (en preparación).

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro posdramático. Trad. Diana González. Murcia, Cendeac, 2013.

LOS TORREZNOS. Cuatrocientos setenta y tres millones trescientos cincuenta y tres mil ochocientos noventa segundos. Madrid, Comunidad de Madrid/Centro de Arte Dos de Mayo, 2014.

MAZUECOS SÁNCHEZ, Amalía Belén. Arte contextual. Estrategias de los artistas contra el mercado contemporáneo. Universidad de Granada, 2008. Tesis doctoral. Disponible en <http://hera.ugr.es/tesisugr/17378862.pdf>

MIESSEN, Markus. La pesadilla de la participación. Trad. Alba Hernández Veliz. Barcelona: dpr, 2014.

PRADO, Marcela. Debate crítico en torno al concepto de arte relacional. Disturbis, Barcelona, nº 10, otoño 2011. Disponible en <http://www.disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Prado.html>. Consultado el 24 de noviembre de 2015.

RANCIÈRE, Jacques. El resentimiento anti-estético. Disturbis, Barcelona, nº 14, otoño 2013. Disponible en [http://www.disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Indice\\_14\\_files/Jacques%20Rancie%CC%81re.%20El%20resentimiento%20an%20tieste%CC%81tico.pdf](http://www.disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Indice_14_files/Jacques%20Rancie%CC%81re.%20El%20resentimiento%20an%20tieste%CC%81tico.pdf). Consultado el 20 de noviembre de 2015.

RAUNIG, Gerald. Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social. Trad. Marcelo Expósito. Madrid: Traficantes de sueños, 2008.

Recebido em: 02/05/2016  
Aprovado em: 02/07/2016