



Universitat Autònoma de Barcelona

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  [http://cat.creativecommons.org/?page\\_id=184](http://cat.creativecommons.org/?page_id=184)

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

**WARNING.** The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>



# Universitat Autònoma de Barcelona

**La dimensión crítica del teatro de Roger Bernat, René Pollesch y Christina Schmutz/ Frithwin Wagner-Lippok.**

**Uso de texto y reflexión crítica en la conjunción de teoría y práctica.  
Una aproximación fenomenológica a *Numax-Fagor-Plus*, *Kill Your Darlings!* *Streets of Berladelphia* y *els suplicants//conviure a bcn***

**Tesis Doctoral**

**de Christina Schmutz**

**Director de tesis: Dr. Francesc Foguet**

**Programa de Doctorado en Arts Escèniques**

**Departament de Filologia Catalana UAB**

**Barcelona, abril 2018**

**La dimensión crítica del teatro de Roger Bernat, René Pollesch y Christina Schmutz/ Frithwin Wagner-Lippok.**

**Uso de texto y reflexión crítica en la conjunción de teoría y práctica.**

**Una aproximación fenomenológica a *Numax-Fagor-Plus*, *Kill Your Darlings!***

***Streets of Berladelphia* y *els suplicants//conviure a bcn*.**

**Autora: Christina Schmutz**

**Director de tesis: Dr. Francesc Foguet**

**Programa de Doctorado en Arts Escèniques**

**(Departament de Filologia Catalana UAB)**

La versión original del trabajo ha sido escrita en alemán. La traducción al castellano ha sido realizada en colaboración con Gilbert Bofill y Sandra de Pablo. Las citas bibliográficas han sido traducidas por Gilbert Bofill.

## Agradecimientos

Dedico mi especial agradecimiento al director de esta tesis, Francesc Foguet, quien con su confianza, precisión y crítica continua y constructiva ha permitido que el trabajo se convirtiera en lo que es ahora. También quisiera mostrar mi gratitud al traductor Gilbert Bofill, sin cuya intensidad y formulación competente este estudio nunca hubiera adquirido su presente forma. Asimismo, deseo dar las gracias a mi colega Frithwin Wagner-Lippok por los impulsos decisivos y la afinación pertinente de diferentes aspectos a aclarar así como la lectura final, amén de las conversaciones inspiradoras sobre nuestro trabajo escénico conjunto como directores, reflejada en este estudio. También deseo agradecer a la fotógrafa Sandra Gross, que viene documentando nuestro trabajo teatral desde hace varios años, su gran trabajo artístico y la amable cesión de las fotos de nuestro propio paradigma. A Roger Bernat le agradezco la generosa cesión de todo su material de vídeo sobre la producción *Numax-Fagor-Plus* procedente de su archivo privado. Finalmente, quisiera dar las gracias a mis padres por su apoyo, sin el cual este trabajo tampoco hubiera sido posible. Mi agradecimiento especial es para mi marido Oriol Vidal y nuestras dos hijas Malva y Emma, quienes me han apoyado a lo largo de todo el proceso, poniendo a prueba sus límites de paciencia y tolerancia.

# Índice

Agradecimientos .....	3
Introducción.....	6
1. Paradigma René Pollesch: <i>Kill Your Darlings! Streets of Berladelphia</i> .....	82
1.1. Trayectoria y características del modo de trabajar: contextualización del paradigma ...	82
1.2. Consideraciones previas sobre los usos de texto .....	90
1.3. Situación de entrada: usos de texto en el perímetro de la realización escénica.....	91
1.4. Material de texto escrito: intertextualidad – contraposición inherente al texto.....	108
1.5. Actor: incorporación del texto autorreferencial; flexibilidad del texto y soledad escénica.....	119
1.6. El silencio del coro: los porcentajes de texto hablado como reflejo de la relación entre escenario y público.....	141
1.7. Música: juego puro .....	149
1.8. Escena y espacio: fragmentos.....	152
1.9. Consideraciones finales: sustraerse.....	158
2. Paradigma Roger Bernat: <i>Numax-Fagor-Plus</i> .....	167
2.1. Trayectoria y características del modo de trabajar: contextualización del paradigma .	167
2.2. Consideraciones previas sobre los usos de texto .....	176
2.3. Situación de entrada: usos de texto en el perímetro de la realización escénica.....	177
2.4. Material de texto escrito: imbricación de niveles de realidad .....	194
2.5. «Escenario»: instalación y dispositivo de transmisión técnica .....	205
2.6. La «lengua dividida» de la performer .....	210
2.7. Compañía de espectadores como performer y productor del texto.....	222
2.8. Música: disparando sentimientos en la oscuridad.....	230
2.9. Consideraciones finales: el espacio de posibilidades como fuente de lo crítico.....	233

3. Paradigma Schmutz/ Wagner-Lippok: <i>els suplicants //conviure a bcn</i> .....	247
3.1. Trayectoria y características del modo de trabajar: contextualización del paradigma .	247
3.2. Consideraciones previas sobre los usos de texto .....	259
3.3. Situación de entrada: usos de texto en el perímetro de la realización escénica.....	259
3.4. Material de texto escrito: montaje, fragmentación y dimensiones desbordantes.....	270
3.5. Actores: aparición en escena de los agentes .....	284
3.6. Importancia heurística del proceso de los ensayos.....	314
3.7. Consideraciones finales: actores y códigos; trabajar en abierto.....	320
 A modo de conclusión.....	 328
 Bibliografía .....	 344
 ANEXO – Descripciones de las realizaciones escénicas .....	 363
<i>Kill your Darlings! Streets of Berladelphia</i> (2012): René Pollesch.....	363
<i>Numax-Fagor-Plus</i> (2014): Roger Bernat .....	379
<i>els suplicants//conviure a bcn</i> (2015): Christina Schmutz/ Frithwin Wagner-Lippok.....	396

## Introducción

Estamos ante la misión de repensar qué significa habitar juntos un mundo. La conciencia y la sensación de pertenencia y comunidad se convierten política y ecológicamente en una cuestión de supervivencia. Hamlet dice que el teatro puede ser un espejo. Pero sólo si refleja. Y, a diferencia del espejo, si se refleja a sí mismo, seriamente. De otro modo, el vidrio sigue ciego. Tiene razón Lacan: el espejo haría bien en reflexionar un momento antes de re proyectar nuestra imagen (Lehmann 2012: 47).

Esta cita de Hans-Thies Lehmann introduce esta investigación, pues remite de forma diversa a la doble misión del teatro, como práctica teórica y teoría práctica de una actitud crítica, no tanto frente a otros sino más bien ante la acción propia. Con esta aspiración autorreflexiva, Lehmann enlaza con otro precursor de lo crítico, Michel Foucault (1992: 15), que cuestiona lo crítico sobre la base de la información y, en lugar de dar una definición fija, desarrolla una especie de instrucciones de uso de la *actitud crítica*, «en la que el sujeto se toma el derecho de cuestionar la verdad en cuanto a sus efectos de poder y el poder en cuanto a sus discursos de verdad». La intención de Foucault (1992: 35) es averiguar los vínculos no cuestionados entre poder y saber y representar las condiciones de su posibilidad, es decir, elaborar las «condiciones de aceptabilidad de un sistema». En dicho sistema, que denomina «saber-poder» (Foucault 1992: 33), los intereses materiales, convicciones, certezas, experiencias, conceptos y definiciones no se debaten de forma sincera y justa, como lo sugeriría un concepto de información ingenuo, sino que son representados por intereses de poder y en su caso impuestos a la fuerza. La realidad y la percepción de *qué* es real se representan en el teatro siempre junto a una determinada pretensión de verdad, es decir, se establece una determinada relación entre el mundo exterior y la acción en el escenario. No obstante, dicha relación de reproducción nunca ha sido estable sino sometida a un cambio histórico, desencadenando repetidamente crisis.<sup>1</sup> Con la crisis de la representación, que

---

<sup>1</sup> En 1999, un simposio de la Deutsche Forschungsgemeinschaft («sociedad científica alemana») estuvo dedicado al notable resurgimiento del debate sobre la crisis de la representación y su contexto histórico. Entre otros, Andreas Kahlitz describe que la crisis de la representación ya comenzó en el siglo XVII,

en el teatro aparece como crisis de mimesis y resquebraja la aspiración de validez del sistema teatral y representativo actual,<sup>2</sup> no sólo se ha vuelto inseguro lo *representado*, el mundo exterior, sino también al mismo tiempo el modelo de *representar* y su pretensión de verdad. Pero la representación mimética se basa en última instancia en esta pretensión de verdad. Esto demuestra que una investigación de lo crítico de la realización escénica no puede contemplar su objeto de estudio —lo crítico— como un hecho invariable, sino que debe relacionarse con conceptos y argumentaciones que varían a lo largo de la evolución de la sociedad y con los cambios estéticos e ideológicos que la acompañan. Por eso, a continuación se expone cómo se han transformado el concepto y los criterios de un teatro crítico en las décadas anteriores, principalmente como consecuencia de dos corrientes relativas a la historia de las ideas, y dónde se puede aplicar consiguientemente una investigación adecuada de lo crítico en la *aparición de texto de la realización escénica*.

La crisis del modelo de representación conllevó la crítica a las reglas básicas del arte dramático. Así surgió a finales del siglo XX el *teatro postdramático* analizado y al mismo tiempo proclamado por Lehmann (1999: 16), que reivindicaba una conexión novedosa «de la práctica artística del teatro» con la «reflexión de las normas sociales de percepción y comportamiento». La nueva forma de reflexión ya no *reproducía* la realidad social en una ficción escénica sino que se abría a la propia realidad exterior en forma de textos, personas y actitudes auténticas. De este modo, el teatro postdramático cuestionó las costumbres y los códigos del drama y del teatro dramático, que se remontan en sus fundamentos a la poética de Aristóteles. Así, por un lado, lo crítico se ha desplazado de los contenidos y los textos teatrales al «cómo» se realiza la puesta en escena; por otro lado, lo que se considera crítico en teatro también se activó de manera decisiva mediante la *estética postdramática*.

---

haciéndose notar en su momento como *epistemología* de la representación; Kablitz (2001: 24) ve en ello la consecuencia de un «escepticismo frente a toda fantasía de continuidad» y la «respuesta al derrumbamiento de un orden de lo simbólico».

<sup>2</sup> Con vistas al «texto teatral que ya no deja de ser dramático», Gerda Poschmann (1997: 26) describe por ejemplo la transformación de los textos teatrales escénicos, cuya forma está al servicio de la representación, hacia la «absolutización de la autorreflexión del material de significantes artísticos (lenguaje, color, forma, iluminación, etc.), que halla un uso desligado de su función de significación».



Los precursores del teatro postdramático se localizan ya en la vanguardia histórica de la década de 1920. Las innovaciones que partieron del teatro épico de Bertold Brecht volvieron a desplegarse paulatinamente una vez superada la atmósfera conservadora que imperó en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. En las décadas de 1960 y 1970, bajo la influencia de los nuevos formatos de los medios de comunicación, de la rebelión contra la política y la estética de la época de posguerra y de la modificación de las formas discursivas (inspiradas por la lectura de obras de existencialistas franceses como Jean-Paul Sartre y de postestructuralistas como Michel Foucault o Jacques Derrida), surgieron nuevas formas teatrales que, como describe Lehmann (1999: 141), rompen las reglas del drama y responden con «ambigüedad, polivalencia y simultaneidad» estéticas a una realidad social caracterizada por «sistemas inestables». El nuevo paradigma teatral se corresponde, además de cambios en la estética de los medios de comunicación, con determinados desarrollos de la historia contemporánea, como el agravamiento global de la economía, la desintegración social y la descomposición del sentimiento de pertenencia que ello conlleva. Esos cambios provocan que los artistas de teatro realicen un «teatro arriesgado» (Lehmann 1999: 35) que rompe las convenciones y que todavía desdibuja las fronteras entre los géneros: «danza y pantomima, teatro musical y teatro hablado se entrelazan, música y actuación se asocian dando lugar a conciertos escénicos, etc. Se crea un nuevo paisaje teatral diverso para el que todavía no se han encontrado las reglas» (Lehmann 1999: 36).

Si el teatro dramático se encuentra sometido «a la hegemonía del texto» (Lehmann 1999: 21), en el teatro postdramático se igualan las relaciones de dominio entre los medios teatrales, puesto que la situación dramática en escena ya no se corresponde con la complejidad del mundo actual. Por eso, Lehmann (1999: 143, 146) habla de la «desjerarquización de los medios teatrales», que comporta una «no jerarquía entre imágenes, movimientos y palabras». Con ello, el teatro *postdramático* supone una crítica que, con la hegemonía estética del texto dramático, cuestiona simultáneamente la representación, el contexto general, la mimesis y la cuarta pared. Las formas del teatro postdramático se caracterizan ante todo por lo siguiente:

- la renuncia a situaciones desarrolladas con detalle;

- niveles y planos textuales que ya no se asignan a un «personaje» determinado y que no se pueden equiparar de manera especulativa en un espacio general de conciencia con la opinión del autor ni con sucesos fantásticos, etc.; en todo caso, el significado incumbe a la actividad constructiva del espectador;
- cambios semejantes a los que se efectúan en un montaje cinematográfico;
- perforación de la cuarta pared, una nueva definición de la relación escenario-público, activación del espectador;
- falta de definiciones situacionales;
- teatro «sin esfuerzo»: varios hilos argumentales y cambios divertidos y «arbitrarios»;
- varias historias que no están conectadas por una estructura rígida, por un hilo argumental, y que probablemente se relacionan entre sí de manera sutil, soterrada o estética; asimismo, la construcción de esas historias no tiene que ser «perfecta», sino entretenida;
- exploración del espacio más allá de las ramas muertas de reliquias dramáticas: recuerdos, duplicaciones, rupturas;
- experimento y riesgo: aproximaciones radicales e inciertas a los temas y a los problemas;
- se borran las fronteras, nuevas interconexiones entre géneros (danza, teatro hablado, teatro musical, performance...);
- cooperación de distintos sectores, agrupaciones sociales, grupos de profesionales, nacionalidades;
- copresencia física.

El último punto enumerado, la «copresencia física», constituye al mismo tiempo una característica fundamental de la *Ästhetik des Performativen* («Estética de lo performativo») desarrollada por Erika Fischer-Lichte en 2004: el acto de la representación se convierte en objeto estético en lugar del objeto representado, con la *realización escénica*, que durante su ejecución se autogenera con la participación de

todos los presentes, como concepto central de lo performativo. El concepto desarrollado por Fischer-Lichte (2004: 81, 38, 80) para dicha autoproducción es el *lazo autopoyético de feedback*: se trata de la función genealógica básica de lo performativo, «constitutiva de realidad y autorreferencial» y generada «conjuntamente por todos los implicados [actores y público]», de modo que «se sustrae de forma duradera al poder de disposición de cada uno».

El «giro postdramático» (Eierman 2009: 61) contradice explícitamente la tradición dramática, pero, aunque a menudo se pase por alto, al mismo tiempo engloba «la actualidad/el retorno/la continuidad de antiguas estéticas, por ejemplo, de las que, ya antes, se distanciaron de la idea dramática a nivel del texto o del teatro. El arte no puede desarrollarse sin hacer referencia a formas anteriores» (Lehmann 1999: 31). Pero, por otra parte, los nuevos «signos» postdramáticos reproducen con estética teatral los fenómenos sociales y reales de sobrecarga: por ejemplo, se desvanecen las definiciones inequívocas de la realidad y su lugar lo ocupa un espacio de conciencia general que ya no se puede localizar psicológicamente en el escenario, por ejemplo, como texto proyectado.

Basándose en las estéticas teatrales que surgieron en la vanguardia histórica y en el arte de la performance, Lehmann analiza diversas formas teatrales que se desarrollaron a partir de la década de 1970 y que él califica de postdramáticas.<sup>3</sup> De ahí que se pueda decir que el ensayo de Lehmann inaugure la praxis teatral postdramática, definiéndola y determinándola como evolución histórica. Según Christel Weiler, el título *teatro postdramático* sintetiza «lo sucedido hasta la fecha; por consiguiente, lo convierte en material histórico. Lo que se presentaba en los escenarios cuando se publicó el libro era una repetición de lo conocido y el concepto de lo postdramático se convirtió después en programa» (Weiler 2004: 44). De este modo, el teatro postdramático se convierte en la nueva norma estética a partir de la descripción sintetizadora y al mismo tiempo programática de Lehmann.

Según Lehmann (2002: 8), la dimensión crítica del teatro no consiste por lo tanto únicamente en reproducir los nuevos retos sociales, sino en desarrollar una *postura*

---

<sup>3</sup> Andrzej Wirth (1980: 16 – 19) utiliza el término ya en 1980, en un artículo publicado en la revista *Theater Heute*, en el que propaga el alejamiento del diálogo dramático hacia un discurso polifónico y no psicológico.

*crítica* hacia ellos y, simultáneamente, examinar las propias circunstancias y condiciones: «El teatro abre un espacio de posibilidad en el mismo acto en que se hace imposible lo real y, de ese modo, ofrece un gesto en el que lo político, que se vuelve invisible especialmente bajo el signo de la globalización triunfal del poder capitalista, reúne sus fuerzas. Presentado como práctica material, ese gesto es impotente; como movimiento para mantener abierto un espacio en blanco, ese gesto desempeña su importancia política real». En su obra *Das politische Schreiben* («El escribir político»), el autor emprende la tarea de examinar el potencial crítico del teatro postdramático, que en ocasiones se tildaba de juego estético, poco comprometido o formalista, y también por «cierta moda de lo político» establecida en el teatro (Lehmann 2002: 9). Lo expresa sobre todo en el ensayo *Wie politisch ist postdramatisches Theater?* («¿Hasta qué punto es político el teatro postdramático?»; 2002: 17-28), incluido en el libro, al señalar que la función crítica de lo postdramático solo puede aparecer de manera «indirecta» (Lehmann 2002: 22); es decir, no mediante la proclamación directa de determinadas posturas, ideas u opiniones públicas políticas. Lehmann (2002: 23) se manifiesta explícitamente en contra de una representación que *reproduzca* contenidos políticos y de crítica social, y anima a la crítica de lo que él llama «pseudocrítica»: «Afirmar que lo político del teatro no se debe concebir como la reproducción, sino como interrupción de lo político, es sólo aparentemente una fórmula paradójica». Lehmann emplea «lo político» aquí en dos sentidos contrarios: Lo político en el sentido de lo crítico en el teatro consiste precisamente en la *interrupción* de lo político actual y establecido, es decir: de la norma. El teatro político en el sentido de lo crítico transgrede el orden común de mirar y oír (Lehmann 2011: 33), y provoca así una reacción y, por lo tanto, corresponsabilidad de los espectadores. Lo aparentemente contradictorio —lo político como interrupción de lo político— puede deshacerse considerando la dimensión temporal: lo que antes era «lo político» probablemente ha dejado de ser político en la actualidad. Algunas transgresiones anteriores de las reglas, como fracturar la situación dramática, por ejemplo, derribando la cuarta pared, son actualmente en muchos teatros —en los que se ha impuesto la estética del teatro postdramático— la nueva regla. Lo político como crítica y interrupción de lo que hasta el momento era político se muestra *ahora* en la *superación* de esas reglas. Lo político radica en la forma, en la capacidad reflexiva de la autocrítica, en el *cómo* de la representación, en tanto que intenta poner en

tela de juicio las estructuras de poder y orden existentes, y con ello posibilita un cuestionamiento de las formas comunicativas de la sociedad.

A principios de la década de 1990, esa superación todavía consistía probablemente en la inclusión y la activación de los espectadores. Mediante esa inclusión, el público podía experimentar activamente su propia percepción versátil y sus propios criterios variables para formarse una opinión. De ese modo, el teatro «postdramático» de la década de 1990 era político en el sentido de que era crítico – como interrupción del político: a través de su estética, rompió y cambió las reglas de lo dramático que todavía eran habituales en la época. Esa ruptura se mostró entre otras cosas en la disolución de los roles rígidos, de una acción continua y de una relación rígida entre el signo y lo designado. Se tendía a considerar que actores y espectadores eran indistinguibles, todos ellos «responsables» de la realización escénica.

El teatro postdramático todavía podía considerarse en el cambio de milenio como crítica estética adecuada del orden social formulado en el teatro dramático y su jerarquía e univocidad. En el año 1999, Lehmann veía en las innovaciones y transgresiones de la postdramática todavía la crítica estética de lo que Guy Debord (1967: 4) describió como «sociedad del espectáculo»: «El espectáculo se presenta como un positivismo inmenso e innegable. No dice más que lo que aparece es bueno y lo que es bueno aparece. La actitud que el espectáculo exige por principio es la resignación pasiva, lo cual ha conseguido de hecho por su forma de aparecer irrefutable, su monopolio de la apariencia». Estos degustadores del espectáculo pasivamente consumistas frente a la acción pública debían activarse, involucrándoles como espectadores mediante unos contextos estéticos adecuados y haciéndoles corresponsables del desarrollo del evento teatral. La utopía estética de esta crítica era la disolución de límites entre escena y público, la consecuencia lo ambiguo y paradójico: el caos creativo.

Pero la realidad social y sus patrones de percepción cambiaron rápidamente en la década posterior, introduciendo un cambio de perspectivas que hace necesaria una reflexión crítica del enfoque postdramático. En las estructuras comunicativas actuales de las redes sociales ya no se nota nada de la «resignación pasiva». La activación de los otrora sola y literalmente «espectadores» ha sido un éxito rotundo, rápidamente

comercializado. En el teatro, la «activación del espectador», redescubierta por el teatro postdramático en la estela de Brecht, ha dejado de constituir una violación de las reglas, resultando en cambio una actitud conforme al sistema y al mercado. Lo crítico de esta actitud crítica con la representación parece ahora amenazada por el capitalismo neoliberal y su tendencia a acaparar la producción de saber y la estética. Desde entonces, la crítica está amenazada por una «convencionalización de posiciones críticas, en la que se considera la visibilidad como criterio principal para el significado de una posición crítica», (Röggla 2015: 71) para formar parte de la escenificación autopropagandística que se somete al carácter comercial del «negocio de sujetos y el negocio de red» (Röggla 2015: 79). La tendencia de la comunicación directa, que inspiró al teatro postdramático, se acapara para vender cualquier tipo de productos que se anuncian con eslóganes publicitarios de ser sinceros, ser directos y tener jerarquías planas –valores deseables con los que se adorna un mercado sin regular. La actitud antiguamente crítica de la inmediatez al saltarse una mediación simbólica complicada se reconoce como una calidad que fomenta las ventas *por excelencia* y se aprovecha de forma comercial. La *actitud* antaño crítica se convirtió en comercial y degeneró en una *pose* crítica – de esta manera se ha corrompido un valor crítico central del proyecto postdramático.

Dicho de forma exagerada, el «espectáculo» ha cambiado de modo de comunicación, convirtiéndose en nueva forma de encuentro social, y ahora «es justamente este *topos* de participación que el espectáculo ha descubierto para sí mismo» (Eiermann 2012: 141). El espectáculo social y el espectáculo escénico irreflexivo se han equiparado estructuralmente. En las estructuras comunicativas actuales de las redes sociales, el espectador pasivo ha dejado de existir. En cambio, se anima permanentemente a los usuarios de las redes sociales a expresar sus opiniones y posturas y formar parte de una «revolución participativa», en la que aportan voluntariamente imágenes de su vida privada o participan creativamente en un concurso «del cual resulta un nuevo diseño de zapatilla deportiva, una música publicitaria o similar» (Eiermann 2012: 141). Es en esta crítica domesticada del paradigma postdramático que incide la prosecución crítica de André Eiermann: hace falta una nueva criticidad, und nueva ruptura, esta vez la ruptura con las convenciones de lo postdramático convertidas en nueva norma: irritación de hábitos perceptivos,

copresencia física conjunta, activación del público y corresponsabilidad escénica de espectadores y actores, transgresión de géneros, autorreflexividad y superación de la función de representación, es decir, supresión de la función remisiva entre signo y significado (según la cual los signos siempre remiten únicamente a otros signos, sin referirse jamás a una realidad).

En su sentencia, Eiermann se basa en el filósofo y psicoanalista Slavoj Žižek (2005: 8; citado en Eiermann 2012: 142), quien en *La suspensión política de la ética* traza cómo las estructuras de mercado se hacen suya la participación activa del individuo, para constatar finalmente: «la espontaneidad no alienada, la expresión de la personalidad propia, la autorrealización: todo ello está ahora al servicio inmediato del sistema». La participación de los espectadores en el teatro postdramático, activada por la comunicación directa cara a cara, se sirve de estructuras comercializadas hegemónicas y sus estrategias políticas y críticas con la sociedad, otrora provocantes, pierden su fuerza crítica y de cambio social.

En el nivel estético, la capacidad de imitación que el teatro tradicionalmente tenía se había diluido por completo en las formas teatrales postdramáticas debido al constante ir y venir entre el hacer ver del personaje y los actores reales, elevando dicha dilución a la categoría de forma estética, en la que las contradicciones no anulables se reflejaban como nueva verdad. Al aceptar contradicciones sociales parecía haberse encontrado una verdad nueva, justo la de la contradicción en sí misma. En el teatro se deconstruyeron verdades y valores y en su lugar se consideraba un valor la deconstrucción en sí misma: la verdad nueva era que todas las verdades y valores son relativos y pueden dejarse sin relevancia o relativizarse en cualquier momento. Precisamente tal determinación de la «verdad» debía deconstruirse originalmente mediante la negación de la representación.

Así, a inicios del siglo XXI, el concepto de lo crítico en el teatro está experimentando un segundo cambio: la revisión *postespectacular* de esa inmediatez debido a que los intereses mercantiles y la carga ideológica que estos comportan corrompe esa inmediatez. Si en el teatro postdramático lo crítico se manifestó por romper sus propios límites e «introducir una participación corresponsable en la situación teatral» (Eiermann 2012: 141), ahora hacen falta nuevas estéticas que junto a

las normas postdramáticas también den la vuelta al punto de enfoque de la crítica. El nuevo enfoque *postespectacular* reivindique la crítica de la comercialización de base postdramática de la participación y la inmediatez. El término colectivo «teatro postespectacular» se refiere a formas teatrales que despliegan un potencial autorreflexivo y crítico *actual*, es decir, nuevas formas de crítica y transgresión en relación a sí mismas y la estética propia.

## Lo crítico y lo político

Al igual que Lehmann, Eiermann parte del supuesto de que lo político en el teatro no consiste en determinadas posturas y convicciones políticas, sino que más bien se encuentra en la forma estética. En su texto programático *Rejouer le politique* (1981; cit. en Eiermann 2012: 137), Jean-Luc Nancy y Philippe Lacoue-Labarthe establecen una distinción entre lo político y la política, definiendo *lo político* como pensamiento que se cuestiona en relación a su propio estado, como «activación de la reflexión del pensamiento propio»; en cambio, *la política* es el ámbito de las instituciones, partidos, gobiernos y división de competencias de poder. Si bien el concepto de lo crítico no siempre aparece explícito, la aspiración de una «postura crítica» consiste justamente en esta distinción entre *la política* institucionalizada y *lo político*: lo político es referido aquí como lo crítico, lo crítico es inmanente a lo político. El filósofo, teórico del arte y sociólogo Jacques Rancière piensa «la práctica política y estética emancipatoria de forma nueva» (Rancière 2016: 103), suponiendo que la política y la estética están indisolublemente unidas. Rancière (2008: 34) introduce el concepto de «distribución de lo sensual» y muestra que el impulso crítico de lo político no responde a posiciones políticas sino que más bien se debe dirigir a la distribución política de lo experimentable sensorialmente: «Sobre todo, me importa mostrar que la cuestión de la relación entre estética y política debe situarse a este nivel, es decir, al nivel de la distribución sensual de lo común de la comunidad, sus formas de visibilidad y su estructura». Para él, lo político es cuando se produce una nueva «distribución de lo sensual» (Rancière 2008: 25), es decir, cuando se cuestiona el orden tradicional. Lo político implica lo crítico en el análisis de posiciones discordantes: «La figura del arte crítico está marcada por esta tensión. El arte no produce conocimiento o representaciones para la política. Genera ficciones o disensos, referencias mutuas de órdenes heterogéneos de lo sensual»



(Rancière 2008: 89). La redistribución de lo sensual genera una desunión, una confusión entre el sistema de normas establecidas. El teatro político no está ligado a contenidos políticos sino a estrategias estéticas que insinúan este disenso: «la redistribución o remodelación de lo sensual consiste en interrumpir el orden consensual, cuando alguien instala un escenario de la visualización de la discordia en la que tiene lugar la escenificación de la contradicción» (Wihstutz 2012: 139). Por lo tanto, Eiermann (2009: 17) resume la aspiración crítica del teatro postespectacular de la siguiente manera: «El concepto de postespectacular representa la crítica de una pseudocrítica, una <criticality> que en la era de la permisividad ya no puede ser una crítica verdadera porque su reivindicación de inmediatez ha sido totalmente asumida por el espectáculo».

El teatro postespectacular busca entonces posibilidades de cómo unas estrategias diferentes, en especial una estética de la distancia, pueden crear un polo opuesto a nuestra sociedad en red hiperactiva y afirmativa y con ello también un «potencial subversivamente crítico y autorreflexivo» (Eiermann 2009: 51). Porque sólo sobre esta base, una realización escénica puede volver a ahondar *críticamente* —en el sentido de Lehmann— en la realidad social presente. Desarrolla, por lo tanto, para su «crítica de una pseudocrítica» formas de distancia y comunicación mediata entre el escenario y el público que interrumpen la «regla de la comunicación directa» y minan la inmediatez comercializada. La distancia es condición para crear un triángulo comunicativo entre actor, espectador y una tercera instancia, que Eiermann resume bajo el concepto de «alteridad»: «Las tendencias postespectaculares de las artes escénicas aportan una nueva perspectiva en especial en aquella categoría que representa el punto culminante de los aspectos estéticos, éticos, políticos y autorreflexivos de la realización escénica: la categoría de la alteridad» (Eiermann 2009: 18). La alteridad se convierte en el aspecto clave de la relación a tres. Así, según Eiermann (2009: 28), las tendencias postespectaculares de las artes escénicas indican, contra las teorías específicas de producción, «que la alteridad de la realización escénica no debe reducirse a una relación dual entre actores y espectadores, ni tan solo al producirse un encuentro cara a cara». Con la ayuda de la transmisión de Žižek y el psicoanálisis de Lacan es posible aplicar la tríada conceptual de lo simbólico, imaginario y real a estéticas teatrales en las que aparece el orden simbólico transmisor, que también llama el «tercero mediador», creando nuevas relaciones y órdenes entre el escenario y el público así como dentro del

propio escenario. En lugar de la inmediatez de la interacción de los actores y la inmediatez de la copresencia de actores y espectadores se sitúan ahora estrategias que amplían la percepción entre el escenario y el público en el sentido de que algo presente (persona u objeto) contiene siempre también algo ausente: «También en el otro presente queda siempre algo ausente, y en lo visible algo invisible» (Eiermann 2009: 26). Esta mediación da alas a la imaginación y la fantasía. La consecuencia es una ampliación de los márgenes de la interpretación y actuación, que en el presente trabajo se concibe como apertura o ampliación de un *espacio de posibilidades*. En el sistema de comunicación entre actor y espectador, el «tercero» está siempre en liza y a veces apenas se puede distinguir del actor. Así que se prescinde de la presencia de un actor y la presentación de una acción, el tercero queda como acción intermedia: está presente en las expectativas e ideas que los espectadores tienen en relación a las realizaciones escénicas de acuerdo con las convenciones que conocen, así como en las ideas, fantasías y deseos que proyectan sobre el escenario vacío. De este modo, las tendencias postespectaculares contienen una referencia al hecho de que —al revés de las teorías de la realización escénica— la alteridad de la propia realización escénica consiste en el encuentro cara a cara, sin limitarse a la relación dual actor-espectador (Eiermann 2009: 28).

Con esto, el teatro postespectacular sugiere que la particularidad de la experiencia estética en la realización escénica no requiere el encuentro entre escenario y público, además pudiendo (como su herencia postdramática) prescindir de la presentación de una acción, siempre y cuando haga experimentable la realización escénica mediante la mera transmisión simbólica de lo peculiarmente diferente de la realización escénica (la «alteridad») (Eiermann 2009: 29): La extrañeza de la acción teatral —por ejemplo, máquinas en lugar de actores en la realización escénica *Stifters Dinge* («Los objetos de Stifter» 2007) de Heiner Goebbels— representa simbólicamente una ajenidad fundamental del mundo, del otro y del yo propio. Se niega el reconocimiento narcisista, el «reflejo», en la acción escénica (Goebbels 2012: 68). De este modo se hace posible en última instancia la renuncia a la copresencia directamente experimentable entre actores y espectadores. Con ello, el teatro postespectacular amplía el concepto de realización escénica definido por Fischer-Lichte como acción copresente. Basada en el nuevo enfoque, una realización escénica estaría marcada por determinadas

condiciones creadas por un concepto de producción y «las expectativas e imaginaciones de los espectadores que resultan de su aceptación simbólica de informaciones disponibles antes de la realización escénica en relación a ésta» (Eiermann 2009: 32). Las expectativas e imaginaciones se llevan más allá o se cruzan en la realización escénica. Por ejemplo, Rabih Mroué reemplaza en su producción *Looking for a missing employee* (2004) su propia presencia por la reproducción de imágenes audiovisuales, observando la acción en el escenario desde las últimas filas, por lo que «en su presencia real está en cierto modo aislado del público». En la performance *Manual Focus* (2003) de Mette Ingvarsen, en la que 3 bailarinas están sentadas desnudas de espaldas a los espectadores, llevando máscaras que miran hacia el público, la mediatez de la comunicación teatral justamente a través de la simulación de un encuentro cara a cara (Eiermann 2009: 156).

Pero, pese a centrarse en mediar entre el escenario y el público a través de una tercera instancia —o precisamente porque lo hace—, la estética teatral «postespectacular» no tiene en cuenta fenómenos de *texto verbal* y su posible función sino de forma marginal. Por ejemplo, en la realización escénica de David Weber-Krebs *This Performance* (2004), el espectador oye al inicio de la función ante un escenario vacío una voz femenina en off que anuncia la acción: «This performance is about to start. This performance is about to tell a story. This performance is about to make statements. This performance is about to...» (Eiermann 2009: 22). En este caso, el texto actúa como metatexto *acerca de* la acción esperada, como negación de la acción. El centro vacío que se evidencia hace que los espectadores se atengan a una tercera instancia en la «aceptación simbólica». El centro vacío se llena con las expectativas de los espectadores. Dicho vacío también es heredero del teatro postdramático, que ha despojado al texto de su antigua posición hegemónica en el teatro dramático, degradándolo a recurso estético de valor igual al de los demás recursos escénicos. El ejemplo muestra cómo el texto puede encontrar funciones y formas de apariencia nuevas en medio de este vacío, por ejemplo como anunciación paradójica. Precisamente debido a que el texto se encuentra en una posición tan globalmente indefinida en el teatro postespectacular, se podrían desarrollar sus formas de apariencia en direcciones tan inesperadas como lo ha hecho, por ejemplo, el rap en la música. Si la crítica no sólo quiere superar fronteras existentes desde posiciones normativas, sino que «emanada de

la crisis de lo existente» (Wagner-Lippok 2018: 1), aquí encuentra la ocasión de oro – sea como práctica o como teoría: La crítica podría surgir por la crisis productiva de la forma cómo se usa y aparece el texto en la realización escénica desde el teatro postdramático. En efecto, la no explicitación de la *función* del texto en el teatro postdramático y postespectacular abre un vacío que la práctica llena de forma diversa, pero apenas tenida en cuenta en el plano teórico.

## Tema del trabajo

El presente trabajo pretende cerrar este hueco y, por lo tanto, analizar la *apariciencia de texto* en escena en relación a lo crítico de la realización escénica.<sup>4</sup> A la vista de los elementos expuestos es evidente que el estudio sobre el *cómo* de la apariciencia de texto, es decir, de su *función escénica*, y su criticidad tiene que resonar contra este telón de fondo histórico-teatral, o sea, de las posiciones postdramáticas y postespectaculares. Dicho estudio permite derivar dimensiones de lo crítico que —desde la perspectiva de la apariciencia de texto— ayudan a responder a la cuestión: ¿cómo es posible hoy el teatro crítico? Dicha pregunta constituye el punto de partida del presente estudio: En contrario a un análisis literario —y por tanto de textos teatrales— la presente investigación no parte de la función *simbólica* de los textos, sino de su función *performativa* en la situación de la realización escénica. Como material de la investigación sirven tres paradigmas ejemplares: *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* (Berlín 2012) de René Pollesch; *Numax-Fagor-Plus* de Roger Bernat (Barcelona 2014) y *els suplicants//conviure a bcn* (Barcelona 2015) de Christina Schmutz y Frithwin Wagner-Lippok. En las tres realizaciones escénicas se indaga qué función cumple el *texto verbal* en su aparición escénica y a través de ésta, independientemente de su significado lingüístico. La aparición escénica del texto pertenece como fenómeno de la realización escénica experimentable *sensorialmente* –y por ende como fenómeno *estético*– a una categoría diferente del contenido, el

---

<sup>4</sup> En adelante, *realización escénica* se refiere a esta misma como fenómeno estético, en contraposición a *función* como fenómeno organizador.

significado o el sentido: lo específico de *cómo* aparece y es experimentado el texto en la realización escénica y la relación de dicho fenómeno con la dimensión de lo *crítico* de la realización escénica constituye el tema del presente trabajo.

## Estado de investigación

Durante mucho tiempo, las realizaciones escénicas se estudiaban con el repertorio de la teoría de los signos: el material estaba constituido por «signos escénicos», cuyo significado se descifraba con la ayuda de teorías semióticas. Erika Fischer-Lichte (1983: 11 ss.) escribió en los años ochenta tres volúmenes sobre el análisis semiótico de las realizaciones escénicas, interpretando la realización escénica como «texto teatral» de signos escénicos. Un texto estético —también el «texto teatral» no verbal de la realización escénica— presenta como «texto artístico» tres rasgos estructurales: expliciticidad (legibilidad sobre la base de un código conocido), limitación y estructuración; al mismo tiempo es un «texto multimedial»: «Bajo este aspecto se puede comparar con otros textos multimediales —tanto estéticos como no estéticos— tales como cómics, películas, magazines, shows, happenings, performance, circo, etc.» (Fischer-Lichte 1983: 19), y como tal se compone de «signos heterogéneos» (1983: 20). La generación de significado reposa en una combinación de recodificación interna (entre elementos de un mismo texto; Fischer-Lichte 1983: 20) y externa («elementos individuales del texto son remitidos a cadenas estructurales extratextuales»; 1983: 15). Queda naturalmente manifiesta una referencia todavía dominante al texto verbal de la realización escénica, lo que Kolesch también critica: «Paradójicamente, el concepto del texto de la realización escénica ha constituido al mismo tiempo una continuación de la orientación implícita en el texto literario, dado que éste también ha marcado la mirada hacia las realizaciones escénicas como modelo estructural» (Kolesch 2005: 333).

En 2004, Fischer-Lichte publicó una «estética performativa», que no transmiten una comprensión satisfactoria a través de la semiótica, en el centro de la cual ahora se coloca el concepto de la experiencia estética y que prepara el terreno para un análisis de las realizaciones escénicas de base fenomenológica. El concepto de la experiencia estética, definido por ella como «experiencia umbral» y que apunta a la interacción

entre el escenario y el público, se aparta del concepto puramente intelectual de experiencia para centrarse en la «irritación, colisión de marcos, desestabilización de la percepción propia, ajena y del mundo: en pocas palabras, el estallido de crisis» (Fischer-Lichte: 2004: 341),<sup>5</sup> y de este modo en lo crítico y la crisis de las experiencias de realizaciones escénicas. Las innovaciones estéticas a caballo entre danza, instalación y performance en el contexto del *giro performativo*, en las que la representación se sustituye por la presencia y donde priman aspectos como los campos energéticos, la materialidad, el ritmo y el ambiente, ya no pueden interpretarse semióticamente de forma satisfactoria y exigen nuevos enfoques de análisis de la realización escénica. Estos desarrollos teatrales prácticos y estéticos exigen una mirada teórica que tenga en cuenta la tensión entre la conclusión objetiva y el juicio subjetivo. El área de investigación especial de *culturas de lo performativo*<sup>6</sup> está desarrollando un procedimiento metodológico de análisis de la realización escénica que entiende la «realización escénica como proceso de experiencia» (Weiler/Roselt 2017: 43). Según Torsten Jost (2012: 249), su objeto son «procesos de percepción, observación y reflexión como prácticas encarnadas necesarias cuyas respectivas dinámicas no sólo beben de influencias personales biográficas sino también situacionales y culturales». Jost (2012: 249) destaca que en dicho proceso de análisis debe tenerse en cuenta el aspecto de la *alteridad*, pues sólo así, el análisis «reflejará la realización escénica como resultado de la realidad, que es así y al mismo tiempo diferente».

En su recientemente publicada *Aufführungsanalyse* («Análisis de realización escénica»), también Christel Weiler y Jens Roselt (2017) describen la transición metodológica de la perspectiva semiótica a la fenomenológica en los estudios de teatro. Ya en 2008, Roselt había desarrollado en su *Phänomenologie der Aufführung* («Fenomenología de la realización escénica») un enfoque metodológico del análisis de

---

<sup>5</sup> Fischer-Lichte (2004: 339) recurre en su concepto de crisis a Artaud, quien critica el teatro europeo contemporáneo en su «teatro de la crueldad»: «Al igual que la peste, el teatro es una crisis que desemboca en la muerte o la curación» (Artaud citado en Fischer-Lichte 2004: 339).

<sup>6</sup> El área de investigación especial de culturas de lo performativo fue creada en 1999 por Erika Fischer-Lichte y otros en la Freie Universität Berlin (Universidad Libre de Berlín). Su investigación se centra en nuevos métodos del análisis de la función, en cuyo centro se sitúa «la idea de función como proceso cultural, a través del cual se crea y presenta algo» (Roselt/Weiler 2017: 264). El método del análisis de la función se basa en el concepto de función, según lo define Erika Fischer-Lichte (2004) en *Ästhetik des Performativen* («Estética de lo performativo»).

realizaciones escénicas que parte de la experiencia fenomenológica en la propia realización escénica, preguntándose cómo surgen los detalles de la realización escénica desde la perspectiva de la participación en el diálogo entre el escenario y el público. El enfoque fenomenológico de la realización escénica aparece como innovación estética en las artes performativas en lugar de los métodos tradicionales de análisis, enfocados en la interpretación de los significados de los signos y dependientes de teorías previas. Según escriben Weiler y Roselt (2017: 85), el interés interdisciplinario no sólo partió de los teóricos del teatro sino también de la filosofía:

Mientras agudizaba su perspectiva fenomenológica, la filosofía fenomenológica también echaba un vistazo transdisciplinario al teatro que resultó revelador para el estudio de las realizaciones escénicas. [...] La fenomenología y los estudios de teatro comparten un reto metodológico, que es primordial para el análisis de la realización escénica. Ambas disciplinas tratan la cuestión de cómo adquirir conocimiento sobre el mundo o una realización escénica a través de procesos de percepción.

Jens Roselt (2012: 267) considera la realización escénica una *acción intermedia* entre escenario y espectadores, una «interacción entre escenario y público [...]. De este modo, el diálogo se convierte en un modelo de procesos de experiencia que se producen entre los participantes. Si se percibe la acción intermedia de una realización escénica como diálogo, su carácter de fenómeno está condicionado porque ninguno de los interlocutores tiene la plena potestad discrecional sobre el desarrollo, por lo que éste puede evolucionar casi *motu proprio*». Así, la orientación fenomenológica del método de análisis parece hacer justicia al «campo» al no tratar de impulsar la experiencia del texto de la realización escénica desde una posición anónima sino que puede expresar las experiencias en este «espacio intermedio» y como participante en este «diálogo» entre el escenario y el público.

Dado que hasta la fecha no se ha procedido de la misma manera a la referencia conceptual entre el fenómeno estético de la *apariencia de texto* y el concepto político-ético de lo crítico de la realización escénica, la bibliografía sobre el presente planteamiento específico es parca. Es por ello que a continuación se mencionarán estudios científicos que afectan aspectos importantes del presente tema o que investigan

la relación entre realización escénica y texto o el aspecto performativo del texto en el teatro, por lo que deben considerarse *próximos* al problema.

Los trabajos que tratan del «texto» se refieren preferentemente a aspectos intratextuales. Pocos hablan de «espacios lingüísticos», como lo hace Stefan Tigges, y tratan de «poner en primer plano los textos (representados) mediante diferentes perspectivas teóricas y prácticas a distintos niveles, diferenciándose a través de un nuevo formato científico-artístico productivamente de la metodología y la retórica de la praxis receptiva habitual». Tigges (2008: 10) en cambio tematiza cómo se mueven los textos en instalaciones para «cuestionar estéticas (post)dramáticas en cuanto a su contenido de base o remanente dramático sancionado de forma posiblemente precipitada por los estudios de teatro» y «por otro lado volver a dirigir la atención más hacia el texto o el lenguaje (artístico) sin recaer en patrones tradicionales ampliamente superados». Tal recaída sería la restauración del análisis de texto como base decisiva del análisis de la realización escénica. Tigges es consciente del peligro de tal recaída. Sus propuestas advierten a la tendencia de seguir o a la tradición dramática o una reacción post-postdramática (por ejemplo la postespectacular) a la supuesta hostilidad postdramática hacia el texto: ambas tendencias desembocarían en un tratamiento *literario* del texto en el teatro.

La bibliografía sobre la criticidad de la realización escénica es más extensa. Ello lo deja patente Jan Deck (2011: 14), quien caracteriza un teatro crítico consistente en centrar lo político del teatro en «la forma, en el trabajo con la situación teatral», tratando de «detectar lo político en el teatro allí donde está el vacío del teatro político: en la situación del hacer teatro propiamente dicho, en su producción, puesta en escena y recepción». En su opinión, lo crítico no está en el contenido y los temas políticos sino en la forma, es decir, el funcionamiento de la política y el poder.

Por su parte, las publicaciones sobre las formas de manifestación del texto se ocupan en su mayor parte del contenido de los textos o de aspectos específicos de la manifestación del texto en una realización escénica. Sin embargo, el presente planteamiento no se dirige al nivel de contenido de un texto ni se limita a analizar una selección de determinadas cualidades o aspectos de la forma de manifestarse el texto, sino que más bien intenta dilucidar la *realización escénica*, la forma en que se



manifiesta el texto en el hecho escénico desde la perspectiva de la experiencia del hecho escénico. Por eso a continuación vamos a mencionar las fuentes fundamentales en una sucesión que —con una intención tanto delimitadora como heurística— parte del ámbito del contenido de los textos y se va desplazando desde las cualidades o aspectos individuales de la aparición de texto hacia la *forma* en que se manifiesta el texto en la realización escénica, que es lo que nos importa aquí. En este contexto se sitúan las investigaciones Gerda Poschmann (1997), Hans-Thies Lehmann (2002), Theresa Birkenhauer (2005), Stefan Tigges (2008), Karin Nissen-Rizvani (2011) y Nina Tecklenburg (2014).

Poschmann realiza un análisis de formas textuales en el teatro basado en el *contenido* —que no es lo central aquí, pero sí heurísticamente valioso—, por ejemplo, sobre la transformación del teatro dramático en teatro postdramático y, por tanto, de un reajuste de las categorías y de la relación entre texto y teatro. Su estudio publicado en 1997 allana el camino para nuevos formatos y métodos de análisis científico-artísticos. Poschmann (1997: 38) revisa el concepto tradicional del drama en el sentido de fenómeno literario que, aunque implica teatralidad, no tiene en cuenta que la «teatralidad [representa] una magnitud inconstante». Según ella, sería necesario entender la teatralidad de otra forma para interpretar el «teatro», más allá de lo literario, como una categoría antropológica y estética. Introduce el concepto general de *texto teatral* para dar cabida a la diversidad formal de los textos teatrales contemporáneos. Y es que estos «no solo de(con)struyen las categorías del drama, sino que también crean nuevos modelos funcionales postdramáticos» (Poschmann 1997: 5). No obstante, el «análisis dramaturgico» de Poschmann no se limita en modo alguno a observar un texto teatral como fenómeno literario y, por tanto, como *Lesedrama* («Obra dramática destinada a ser leída, no representada») o como simple material textual para una puesta en escena, sino que «basándose en el concepto de *analyse dramaturgique*» (Poschmann 1997: 288) de Patrice Pavis, se centra en la realización escénica de un texto teatral, en su aspecto pragmático, es decir, que de lo que se trata es de la «observación del texto teatral como «texto de la realización escénica»: «El texto teatral tiene en cuenta signos teatrales (o, más exactamente, significantes) que él mismo no posee» (Poschmann 1997: 42). Su concepto de texto teatral muestra, por tanto, la dimensión performativa del texto

dramático y su relación con otras disciplinas. Su sentido no se encuentra solo en él mismo, es decir, que la clave para entender un texto *teatral* no es inmanente al texto.

Mediante el desarrollo ulterior de Poschmann, que pasa del análisis dramático al *análisis dramaturgico*, es posible analizar también textos que no reproducen una comunicación interpersonal ni una fábula. Con ello, tiende un puente entre la literatura y el teatro, así como hacia una nueva comprensión del teatro que basa el análisis de los distintos niveles de significado en un «análisis dramaturgico referido a la realización escénica [...] que incluye la difícil relación que existe entre los textos y sus posibles realizaciones y, con ello, también sus esbozos de teatralidad como los esbozos de modelos de comunicación teatral» (Poschmann 1997: 17). En cierto modo, la autora da al traste con la visión predominantemente literaria del texto teatral al observar la clave del texto en la semiótica performativa de un texto teatral, que insta a la realización escénica; es decir, cuando «se comprenden los procesos semióticos empleados en el texto y, de ese modo, se reconocen las estructuras teatrales de comunicación implícitas a la par que el proyecto de constitución de sentido a través del espectador coproductor» (Poschmann 1997: 290). Aunque desde el punto de vista fenomenológico ese «proyecto» permanece en el terreno de la especulación (en el análisis dramaturgico se puede constatar la participación del «espectador coproductor», pero no se puede «experimentar» como fenómeno), aquí ya se perfila de manera radical la perspectiva de un análisis de la realización escénica que ya no contempla el texto como una instancia autónoma, sino como un medio que en su estructura anticipa siempre una realización escénica concreta. No obstante, el «análisis dramaturgico» de Poschmann siempre considera el texto teatral escrito y no su presentación performativa en el marco de una realización escénica *concreta*. Los textos teatrales contienen ya en cierto modo su propia puesta en escena. En tanto que Patrice Pavis (citado en Poschmann 1997: 18) reclama que un análisis dramaturgico debe precisar las condiciones concretas de la producción teatral, es decir, «como una red cuya malla se amolda al objeto». Poschmann (1997: 290) entiende el análisis dramaturgico como «una recreación por principio de posibles puestas en escena implícitas». Con ello observa lo extratextualmente teatral como establecido embrionariamente en el texto y lo ilustra con varios textos teatrales en los que «la ambigüedad, la accesibilidad y la autorreflexión son componentes integrales de la máquina textual» (Poschmann 1997: 347).

El hecho de que el texto se concibe pensando en los espectadores se aprecia sobre todo allí donde textos nos hacen tomar conciencia de «los procesos de comprensión tradicionales, que se basan en una representación escénica o verbal, que desorientan o cambian de orientación, que ya no excluyen la opacidad, los momentos en blanco ni las paradojas de «significado», y en su lugar trabajan conscientemente con deslices de significado, con la polifonía y la polisemia de significantes lingüísticos y de significantes escénicos concebidos lingüísticamente» (Poschmann 1997: 287). De ese modo surgen «campos de teatralidad textual» que se abren a través de un uso poético del lenguaje y representan un homólogo del concepto, formulado más adelante, del espacio de posibilidad como base de lo crítico en la realización, donde la «poeticidad del lenguaje» y la «materialidad del escrito» se pueden activar mediante un «potencial adicional de donación de sentido» (Poschmann 1997: 330) que retorna como poeticidad y performatividad del tratamiento textual. En el contexto de este trabajo, el análisis de Poschmann, centrado en el texto, podría responder, a lo sumo, a la cuestión de hasta qué punto lo crítico se establece en la propia apariencia de texto y entonces surte efecto en las relaciones extratextuales, implicando una determinada relación con los espectadores.

En *Das Politische Schreiben* («El escribir político»), Lehmann (2002: 9) examina el «contenido político» de textos teatrales de diversos autores. En ese contenido se muestra un determinado aspecto (el político) dentro del propio texto. El autor se centra en la cuestión de cómo «Sófocles manifiesta ciertos límites en el cálculo político; cómo Müller recoge y agudiza la reflexión sobre la representabilidad en las obras de Shakespeare; cómo las preguntas de Brecht sobre un teatro político lo llevan a los propios límites del teatro». Es decir, se pregunta por el «cómo», y aunque se concentra en los propios textos, no pone la mirada en el argumento ni en el tema, sino en el modo y la manera, en *cómo* lo manifiestan. El paso hacia la realización, hacia el *cómo* se manifiesta el texto en las realizaciones, lo da Karin Nissen-Rizvani en su estudio sobre el fenómeno del autor-director. En el marco de su «análisis dramaturgico», que se basa en los estudios de Poschmann y también considera el plano de la recepción, Nissen-Rizvani se centra en la interacción entre el texto dramático, entendido como texto establecido por escrito, y el *texto representacional* que, además de los signos lingüísticos como tal, participa también en la producción de significado con muchos otros signos teatrales al incluir «además de signos lingüísticos, signos espaciales, signos

de los actores y otros signos no verbales» (Nissen-Rizvani 2011: 44). La autora analiza la relación y la influencia mutua entre el texto, la puesta en escena y la realización a través de la figura del autor-director, es decir, cuando la producción del texto y de la puesta en escena recae en una misma persona: por eso describe el fenómeno del autor-director como el «camino que va desde el producto hasta el resultado pasando por el proceso». El texto y la puesta en escena no se contemplan como dos procesos creativos coordinados pero aislados, sino como «un único proceso concebido abiertamente para dar lugar a un acontecimiento teatral y en el que los elementos textuales y los elementos escénicos cambian» (Nissen-Rizvani 2015: 115). La autora pone de relieve que suele tratarse de un teatro postrepresentativo y la interpretación simbólica y semiótica del texto pierde importancia. En su ensayo *Schauplatz der Sprache* («Escenario del lenguaje»), Theresia Birkenhauer (2008; cit. en Nissen-Rizvani 2011: 30) desarrolla un análisis dramático de textos escénicos más amplio, que considera en la misma medida el texto dramático y el texto representacional, especialmente las «complejas imbricaciones entre la teatralidad del texto y las realizaciones como textos». El concepto de «realizaciones como textos» remite a Fischer-Lichte y su ensayo sobre semiótica del teatro, cuya tercera parte se titula «La realización como texto» y en la que desarrolla una teoría de los signos de la realización en la que el texto solo se manifiesta como un elemento constituyente con un código especial (en cambio, en el presente trabajo el concepto de «texto» se limita a los textos verbales). Birkenhauer (cit. en Nissen-Rizvani 2015: 124) también se concentra principalmente en los textos, ya que entiende el teatro como «lugar para textos», y entonces se comprueban sus impulsos de renovación para nuevas estéticas de realización: de manera similar a Poschmann, también constata que las técnicas de escenificación de los «directores-autores y directoras- autoras» se anticipan en sus textos y, como autores, pasan a un segundo plano por detrás de la dirección porque, a pesar de todo, los textos cambian bajo su dirección y «son conscientes de la provisionalidad del texto dramático y de la discursividad del lenguaje».

Nissen-Rizvani radicaliza y detalla el análisis dramático de Poschmann. En comparación con Birkenhauer, esta autora va un paso más allá: pasa del texto escrito a considerar la relación entre texto escrito y texto representacional – y habla de un «análisis dramático referido a la realización escénica» (Nissen-Rizvani 2011: 59)

que resulta de la influencia mutua entre el «proceso de escritura y la dirección» que también repercute en la estructura dramática de los textos dramáticos (Nissen-Rizvani 2011: 39). En este aspecto, ambas autoras observan siempre el caso de autores-directores. No obstante, Nissen-Rizvani apuesta plenamente por la interacción entre el texto de la escenificación y la discursividad del lenguaje en el texto dramático y, además, introduce el concepto de «texto escénico» como base del análisis. Se entiende «texto de la producción» en el sentido de «partitura de la producción repetida en varias sesiones» (Nissen-Rizvani 2011: 21), es decir, como contexto global de «producción». Por consiguiente, el «texto escénico» no es ni el texto de una realización determinada ni una forma «ideal» de escenificación, sino texto dramático, texto representacional y signos de la estructura espacial y temporal de la realización escénica. En este concepto general, también se pueden incluir en el análisis los planos externos de la comunicación:

El texto escénico describe por lo tanto todos los niveles de signos, lingüísticos y no lingüísticos, que marcan el trabajo de escenificación, así como su forma prescrita, el texto dramático. [...] El texto escénico se refiere por lo tanto a los textos dramáticos y a los textos representacionales, que se componen de antemano como un sistema espacial y temporal (Nissen-Rizvani 2011: 44, 45).

Así pues, aunque Nissen-Rizvani no se refiere a ninguna realización escénica concreta, al asociar los objetos del análisis dramático y del análisis de la realización escénica amplía el procedimiento de análisis de Poschmann y Birkenhauer. Esa asociación ya no concede al texto escrito ninguna prioridad ni una autonomía relevante desde una perspectiva teatral, sino que lo convierte en una parte funcional o en un operador de la realización escénica. Nissen-Rizvani desplaza parcialmente el foco desde el texto escrito hacia la realización escénica y su autonomía no textual.

Peter M. Bönisch (en una ponencia del congreso de la *Sociedad para ciencias teatrales*, celebrado en Ámsterdam en 2008) también evoluciona desde el espacio estético lineal del «texto» hasta la estética heterogénea del escenario y debate en su ciclo de conferencias *Texturen und Lektüren – Drama, Sprech- und Texttheater auf den Bühnen der Bilder* («Texturas y lecturas: drama, teatro hablado y de texto en los escenarios de las imágenes») habla de manera análoga a Poschmann de procesos en los que las estructuras de representación en el escenario se muestran en el texto dramático. Su conferencia *How to do things with texts* muestra cómo, por ejemplo, Frank Castorf

consigue mediante determinadas estrategias de dirección que el texto dramatizado de las novelas de Dostoyevski sea reconocible «en el plano espacial y temporal del teatro y en el plano del recipiente» (Nissen-Rizvani 2011: 31).

Stefan Tigges debate en *Dramatische Transformationen* («Transformaciones dramáticas»; 2008) sobre la relación entre texto dramático y texto de la puesta en escena en textos que ponen en un primer plano la transmisión simbólica a través del texto y el lenguaje sin reincidir en modelos tradicionales. Tigges (2008: 9) plantea la pregunta si las *transformaciones dramáticas* pueden referirse «no solo a textos teatrales, sino también, por una necesidad [estético-productiva] absoluta, a la práctica de la realización escénica» y propone la supresión de las dicotomías entre texto y teatro para permitir que se manifiesten «de manera más transparente antiguos límites estéticos entre géneros artísticos y formatos» (2008: 11). La desactivación del conflicto entre texto dramático y teatro, y la supresión de las dicotomías entre texto y teatro conducirían también a la transformación del concepto de obra que, por ejemplo, aún pervive en el concepto de texto anticipativo de Poschmann, según el cual las estructuras de una relación futura con los espectadores están programadas de antemano.

En su análisis, Nissen-Rizvani destaca la interacción entre texto representacional y dramático al fusionarse en una misma persona el proceso de escritura y el proceso representacional, es decir, cuando el texto representacional y el dramático coinciden: la oposición, antes fuertemente acentuada, entre texto teatral y práctica de la realización deriva en nuevas estéticas teatrales, según Nissen-Rizvani, en una relación de otro tipo entre escenario y texto, de manera que la diferenciación entre la escenificación y el material textual en el que se basa resultaría obsoleto. Esta idea se aproxima a la explicación de Nissen-Rizvani (2011: 39) sobre la «unión de autor y director en una misma persona»:

Es decir, que no se trata ni de teatro de director, que contempla el texto únicamente como un elemento más de la puesta en escena, en el mejor de los casos al mismo nivel que los demás, ni de teatro postdramático sin texto. Más bien, es una tercera forma en la que la obra surge en un contexto de producción complejo.

Bernd Stegemann ve de otra forma la problemática de la relación entre el texto y la realización escénica, e insiste en una interpretación realista, en el sentido de mimesis,

de la realidad simbolizada por el texto. En *Lob des Realismus* («Elogio al realismo») abre una brecha para estéticas teatrales relevantes en términos de crítica social y capacidad de cambio social: «Una realización escénica realista ayuda a comprender el mundo y a hacerse idea de su mutabilidad» (Stegemann 2015: 8). El teatro postdramático, según resume Frithwin Wagner-Lippok (2018a: 6) el estudio de Bernd Stegemann, habría «fracasado lamentablemente en esta tarea al haber seguido la corriente de posturas postestructuralistas y postmodernas. Por ello (Stegemann) pide que se restablezca la *mimesis*, el tratamiento realista-teatral de un tema sobre la base del análisis dialéctico de su contenido y su contexto histórico». Teniendo en mente un realismo estético, aduce la dialéctica frente al relativismo: «para que en medio de una cultura postmoderna resurja la fe en la reconocibilidad y la mutabilidad» (Stegemann 2015: 8). Por realismo se entiende, siguiendo a Stegemann (2015: 11), «un arte dialéctico que provoca una experiencia común de la realidad. El hecho de que se reconozca algo concreto no lo convierte ya en arte realista». También Stegemann combina en su pensamiento la autoría de textos y formas de trabajar que analizan las realidades sociales en su complejidad y las presentan estéticamente de tal manera que la imagen subjetiva de la realidad se convierte en un punto de vista político y crítico *sobre* el mundo. A diferencia de Poschmann y Nissen-Rizvani, Stegemann no se centra en textos teatrales actuales, sino que en sus «informe(s) del mundo laboral» analiza cinco textos teatrales de diferentes épocas y muestra «cómo se utiliza la situación dramática para representar las distintas realidades laborales y lo que es capaz de lograr con ello» (Stegemann 2015: 144). En dos de los capítulos (*Un enemigo del pueblo*, de Ibsen y *Kill Your Darlings! Streets of Berladelphia* de Pollesch) se recurre a una puesta en escena para ejemplificar lo teorizado. Lo crítico depende totalmente de si la situación dramática de un texto se desarrolla desde una perspectiva de clase.

En su estudio *Performing Stories. Erzählen in Theater und Performance* («Narrar en Teatro y Performance»), Nina Tecklenburg (2014: 9) intenta reentender la narración. Se centra en la forma de utilizar las estructuras y procesos narrativos interrelacionando la teoría de la representación y la investigación narrativa, para lo cual explora la dimensión narrativa de los hechos escénicos. Intenta ir más allá de las bases textuales fijadas por escrito y «reentender la narración en el teatro más allá de la acción dramática o el discurso épico», y se centra en el análisis y la descripción de nuevas «formas

narrativas que responden a los dispositivos de percepción de las nuevas prácticas de comunicación» y que no están basadas en una base textual escrita. Tecklenburg (2014: 38) amplía el concepto de narración a una «práctica transmedia y transgénero» que no se limita al medio lingüístico, sino que se extiende a los más diversos medios, como imágenes, gestos, danza o cine. Como Poschmann y Nissen-Rizvani, Tecklenburg también pone en primer plano la dimensión performativa describiendo el proceso narrativo como acontecimiento:

La narración se pone en escena como un proceso involucrante con capacidad de generar realidad: en los procesos narrativos activados, el contexto de la actuación teatral pone un marco artístico a un teatro narrativo cotidiano. Esas formas narrativas teatrales pueden describirse como teatro de la narración en la medida en que a un mismo tiempo reflejan y encarnan la narración como representación cultural (Tecklenburg 2014: 41).

Tecklenburg (2014: 297) subraya la función crítica de las nuevas formas de narración interactivas e interconectadas que cuestiona un afán por la narración que se ha hecho «omnipresente en una sociedad cada vez más autovigilada como práctica de conocimiento autorreafirmadora, y que ha avanzado hasta convertirse en una de las técnicas dominantes del yo».

Los trabajos de investigación aquí expuestos hacen patente sobre todo, con acentos diferentes y en diferentes contextos, las transformaciones que se han producido en la relación entre el texto escrito y la puesta en escena y analizan el valor crítico de estas transformaciones. Sin embargo, lo que apenas tienen en cuenta es el funcionamiento y utilización escénicos concretos del texto, es decir, la *apariencia* y *función escénica* del texto en el hecho escénico. En particular, los autores juzgan la relación entre el texto y la realización escénica desde una perspectiva logocéntrica.

Esta perspectiva tampoco cambia decisivamente en la bibliografía teórica mencionada a continuación en relación a los ejemplos de realizaciones escénicas. La bibliografía sobre Roger Bernat está compuesta en su mayor parte por publicaciones españolas o brasileñas. En especial los dos investigadores José Antonio Sánchez y Óscar Cornago realizan, desde las primeras obras de Bernat, un seguimiento y análisis periódico de sus trabajos. Cornago (2015: 270) describe en su publicación *Ensayos de Teoría Escénica. Sobre Teatralidad, Público y Democracia* (2015) el trabajo de Bernat



*El desplazamiento del Palacio de la Moneda* (2014) mediante la categoría del dispositivo y confronta a los espectadores, en calidad de *esa* dimensión importante relacionada con la teatralidad y la democracia, con el texto —la otra dimensión: «Hasta este *Desplazamiento de la Moneda*, que deja mayor libertad para situarse frente al dispositivo, las obras de participación de Bernat se construían como mecanismos autónomos con una dirección establecida. El efecto de teatralidad colectiva se refuerza con la ostentación de la propia maquinaria». Sánchez (2017: 334), que anteriormente se había ocupado del análisis de Bernat con lo real, ve en un estudio más reciente los trabajos de Bernat de los últimos años como una discusión acerca de la relación entre la crítica de la representación en el teatro y la crisis de la representación en el sistema político: «la ruptura de la representación estética (dramática y escénica) coincide con una puesta en cuestión de la representatividad y la representación política». La teórica Daniela Palmeri (2016: 15) publicó recientemente un estudio sobre los últimos trabajos de Bernat y llega también a la conclusión de que la ruptura de Bernat con la representación de la realidad social se basa en la búsqueda de una estética de la participación: «Los temas más significativos de estas obras son la búsqueda de una teatralidad que rompe con el concepto convencional de representación y la insistencia en el tema de la participación a través del énfasis en el espectador». Conecta el concepto de la participación con la crítica de Claire Bishop (2005: 42) sobre la *Estética relacional* de Nicolas Bourriaud, en la que Bishop determina la ausencia de una «perspectiva antagónica». En el centro de su análisis se encuentra la participación como una «mise en abyme», puesto que según su opinión el «proceso de la «abismación» del espectador» ocupa un lugar central en los trabajos de Bernat. Aquí cabría un aspecto crítico e irónico: los espectadores podrían observarse, por así decirlo, a sí mismos gracias a una «perspectiva inversa» y contemplar desde fuera como están participando en ese momento en un dispositivo de Bernat. En la relación analizada aquí cabe añadir: esto les proporciona la distancia que necesitan para un enfoque crítico. El teatro de Bernat lleva en este sentido la participación *per se* «en abismo»: «el espectador, participa, se mira participando e, incluso, puede llegar a darse cuenta de la inutilidad de participar» (Palmeri 2016: 38).

Con este interesante aspecto absurdo que surge en este teatro participativo (la pregunta de hasta qué punto la participación como primer paso evolutivo debe achacarse

a la incompetencia propia) y en el que podría desencadenarse lo crítico como cuestionamiento radical de la participación como marco de la realización escénica, enlaza inmediatamente la cuestión de qué función escénica cumplen los elementos lingüísticos. En relación con las producciones de Bernat aún no existen análisis que traten este cuestionamiento de la apariencia de texto.

Existen, sin embargo, numerosos análisis de los textos de René Pollesch sobre teatro discursivo, enajenación, antirepresentación, intertextualidad y mezcla de teoría y jerga cotidiana en textos teatrales, problemática de género, teatro político, cuestiones técnicas de la actuación, proceso de producción, etc. Incluso los propios textos —por ejemplo, la inclusión masiva de textos teóricos por Pollesch— son objeto de análisis científicos —pero no sobre la aparición *escénica* de texto. Pollesch forma parte de los artistas teatrales alemanes que han influenciado considerablemente el discurso de los últimos años (Matzke 2012: 119 ss.). Cabe mencionar que ante todo es él mismo quien explica en numerosas entrevistas la forma de trabajo y los trasfondos de su estética. Los análisis están mayormente de acuerdo sobre la priorización que le otorga Pollesch respecto al estilo de «interpretación» de los actores, la manera de escenificación y la integración de discursos culturales pop y científicos. En la literatura de investigación se pueden determinar numerosos temas relacionados con el teatro del discurso, la inclusión de textos teóricos y la fusión del lenguaje científico con el coloquial. El teórico del pop Diedrich Diedrichsen (2014: 10), que pronunció la laudatoria a Pollesch con motivo del premio Else-Lasker-Schüler, publicó estudios sobre el papel de la cultura pop y el teatro del discurso, entre otros en relación con el gesto del habla y el «tema del papel perdido», en el teatro de René Pollesch. Por otra parte, Jens Roselt publicó un estudio sobre el estilo de interpretación de Pollesch y su «discursivación de la emocionalidad», en la que Roselt (2002: 73) indaga en la pregunta de cómo se pueden combinar la actuación interpretativa con la emocionalidad, si no es con empatía y concentración, sino de forma antipsicológica «desde fuera» y trabajando con sobreesfuerzos (por ejemplo, texto en exceso, hablar muy rápido o gritar y similares). Propone una reversión de la perspectiva de la intimidad tradicional del teatro de Stanislavski, a la que denomina centrífuga: «Centrífuga se refiere aquí a que las figuras no se deben comprender desde un <yo propiamente dicho>, sino que representan la figura con la disociación de los medios interpretativos como una autoafirmación, una demostración o

un experimento que se está continuamente cuestionando [...]». Existen estudios sobre los métodos de la interpretación del «virtuosismo y la imperfección», así como del gesto del habla encarnado realizados por Annemarie Matzke (2012) y Bettina Brandl-Risi (2011), que muestran, por ejemplo, como la oscilación entre superarse o rebajarse a las expectativas tradicionales de la ejecución del actor determina un aspecto importante del estilo específico de interpretación en Pollesch. Helga Finter (2012: 46) escribe sobre las posibilidades de la crítica lingüística del estilo de escribir y hablar de René Pollesch: «El texto en sí mismo, un montaje de jerga científica y cotidiana, parece provocar esta explosión de voces desde la fricción de posturas lingüísticas y del habla forzadas como reivindicación del cuerpo». Frank Raddatz (2007: 199) hace referencia a la influencia importante de la estética del teatro de Brecht en la obra de Pollesch. Matzke (2012: 125) realizó estudios sobre la noción del teatro del discurso, la inclusión de tratados teóricos en sus textos y su forma de trabajo: «El concepto remite, como transparencia en negativo, a los parámetros de un teatro dramático: una autoría originaria, la representación psicológica de los personajes, una acción causal con conflictos dramáticos». Franziska Bergmann y Mascha Vollhardt (2014: 69) analizan las posibilidades de la «negociación intertextual de los discursos actuales». Patrick Primavesi (2011: 63) estudia la inclusión de medios técnicos en el teatro de Pollesch, sobre todo en sus comienzos, y habla con vistas a los actores de «un actuar con tintes reflejos ante la cámara, que exhibe el condicionamiento del comportamiento y se convierte a sí mismo en producto».

La literatura secundaria sobre Pollesch o sobre Bernat no ha tratado hasta ahora de *cómo aparece* el texto en las realizaciones escénicas y cómo esta forma de aparecer está relacionada con la parte crítica de la realización escénica. La investigadora conoce la existencia de críticas sobre los trabajos teatrales de Schmutz/Wagner-Lippok pero no le constan estudios de investigación sobre los mismos.

### Aportación propia del trabajo

Tal y como resulta del análisis del estado de la investigación, el texto se entiende —aunque ya no forma el centro, sino un material y una componente de la realización escénica— en su función lingüística-literaria, analizándose como mucho su efecto sobre

otros elementos teatrales. De ahí que todavía falte una perspectiva que contemple el texto no con vistas a su función de *texto* (es decir, simbólica) *para* la realización escénica sino, partiendo del aspecto postdramático de su materialidad, a su función de *realización escénica* (es decir, *pragmática* o *performativa*) *en* la realización escénica. Según nuestro conocimiento, esta investigación todavía no se ha llevado a cabo.

La nueva aportación de este trabajo consiste en la observación fenomenológica de la apariencia de texto en relación a la *dimensión crítica* de la realización escénica con vistas al trasfondo histórico.

El binomio, también nuevo, de inmersión/distancia sirve como recurso heurístico en la discusión de los diferentes usos de texto. Dado que lo crítico se considera un concepto históricamente variable, en este enfoque permite una interrelación con técnicas o estéticas inmersivas: una inmersión sin distancia en la *realidad ficticia* podría constituir en principio una experiencia crítica, como por ejemplo la que explica Theresa Schütz (2016: 26), «cuando la ficción y la realidad ya no se pueden separar, por lo que abren espacios de autoexperiencia crítica». Al revés sería pensable que los aspectos distanciadores en algunos usos de texto menguan la dimensión crítica de la realización escénica contra lo que cabe esperar, por ejemplo al alienar *demasiado* a los asistentes de la realización escénica. De este modo, el trabajo también contribuye a cuestionar críticamente el binomio crítico/distanciado que Eiermann restableció.<sup>7</sup>

## Objetivos de la investigación e hipótesis

Se estudiará cómo aparece el *texto verbal* en las realizaciones escénicas y qué relaciones con la *dimensión crítica* surgen a través de dicha apariencia. La tesis lo investiga sobre la base de tres paradigmas teatrales de las últimas dos décadas que se posicionan de forma estéticamente diversa en el contexto histórico de un determinado debate teórico teatral y que dan a conocer una aspiración crítica en el sentido de la postura señalada inicialmente. El planteamiento de la dimensión crítica centrará por consiguiente la apariencia de texto en una determinada realización escénica y tratará de

---

<sup>7</sup> Desde la crítica de Brecht de la estética de subidón (en relación con Richard Wagner), la conexión entre crítica y distancia se considera una obviedad. Brecht (cit. en Raddatz 2010: 66) escribe acerca del *Gesamtkunstwerk* («Obra de arte total») de Wagner: «Debe abandonarse todo cuanto pretende representar intentos de hipnotización, genera ruidos indignos y enturbia».

describir cómo y qué procesos de reflexión e imaginación pone en marcha esta apariencia en relación a lo crítico.

A falta de estudios ya hechos acerca de esta pregunta, el objetivo es la compilación de apariencias de texto en la realización escénica y el desarrollo de conclusiones más allá de teorías y conceptos de la interpretación de textos y al margen de las concepciones y condiciones prefiguradas de un teatro literario, centradas en la propia cosa, es decir, la *experiencia* de la realización escénica. La perspectiva fenomenológica asumirá «la percepción y la experiencia de una realización escénica como punto de partida de un proceso de reflexión [...] consumado por el análisis» (Weiler/Roselt 2017: 85).

A diferencia de un análisis semiótico, centrado en la interpretación y el significado de signos, que supone sujetos actuantes y deriva especulativamente estrategias y efectos de la acción escénica, se aspira (McAuley, citado en: Weiler/Roselt 2017: 77) a un «procedimiento estructurado y analítico» en el cual la «notación y descripción tienen igualmente su lugar como la interpretación de lo percibido». La mirada del presente estudio, por lo tanto, focaliza en lo que sucede en la realización escénica concreta a ojos de la investigadora *como espectadora*. Esta perspectiva fenomenológica plantea más allá de la pregunta por el significado, como destacan Weiler/Roselt (2017: 102), «la sensualidad de la acción de la realización escénica, preguntándose cómo puede surgir algo entre el escenario y el público». La peculiaridad del enfoque fenomenológico consiste —según formulan los autores— en «discursar experiencias en realizaciones escénicas como acciones intermedias» (2017: 102). Las experiencias subjetivas de realizaciones escénicas pretenden obtener a través del procedimiento fenomenológico unas conclusiones plausibles más allá del sujeto, a ser posible sin tener que acudir a otras teorías del análisis de la realización escénica.

Nuestra hipótesis de partida es: La apariencia del texto verbal cumple en las tres realizaciones escénicas seleccionadas una función particular —distinta de otros elementos escénicos— para su dimensión crítica. De los resultados pueden extraerse unas conclusiones heurísticamente fructíferas en cuanto a la productividad de la metodología fenomenológica. Las tres realizaciones escénicas seleccionadas representan

paradigmáticamente una estética teatral que se posiciona de forma explícitamente política mediante su crítica.

### Justificación de los paradigmas seleccionados

Para garantizar un análisis profundo de las realizaciones escénicas se han seleccionado *tres* paradigmas que se distinguen de forma reconocible en su lenguaje formal entre sí y de otras producciones contemporáneas, pero que no obstante permiten extraer conclusiones sobre tendencias estéticas actuales del teatro crítico. De ahí que los paradigmas deban guardar una determinada relación entre sí que contengan puntos en común y diferencias. Al ser tres, el análisis de las preguntas de partida tiene la ventaja de permitir una representación adecuada de los fenómenos observados en esta relación, resultando —a partir del principio dialéctico— en una oposición y exclusión (tesis y antítesis) o en una unión en uno o varios de los tres paradigmas (síntesis). En cuanto a los aspectos relevantes para el estudio de textualidad, criticidad e inmersión/distancia, deberán identificarse puntos en común y diferencias entre los paradigmas.

Las tres producciones fueron creadas *posteriormente* a la publicación del estudio de Eiermann (2009) sobre el teatro postespectacular, de modo que coinciden en el tiempo con el debate desencadenado por este último. Como también muestran las biografías de los directores, se deben a una determinada pretensión crítica con su tiempo y sociedad y se niegan por eso —en el sentido de la «actitud de insumisión» de Foucault (1992: 15)— a una tutela política y estética. Ello destaca su adecuación para un planteamiento que relaciona un criterio estético (la apariencia de texto en escena) a uno no estético y social (lo *crítico*). Para las tres producciones, esta apariencia desempeña un papel importante, si bien diferente.

Los tres paradigmas se cierran a un trabajo de dirección clásico, se muestran críticos hacia la institucionalización del teatro y favorecen tendencialmente la autonomía de los participantes (incluidos los espectadores). Sin embargo, presentan matices: Pollesch puede asignarse (entre otros) al género de *dirección de autor* y es hoy un clásico de la vanguardia del teatro contemporáneo. Bernat se consagra desde hace algunos años a la *dirección conceptual*, explorando los límites de una forma artística híbrida entre teatro e instalación y tratando de redefinir el papel del público en el teatro

contemporáneo. Trabaja a caballo entre performance, exposición y teatro, permitiendo observar la tensión y el movimiento entre inmersión y distancia. Las producciones de Schmutz/Wagner-Lippok representan híbridos irónicos de teatro, instalación de texto y happening, que sin embargo utilizan textos teatrales de autores clásicos y/o actuales, deconstruyendo el marco de la realización escénica.

Para poner de relieve la relación propia de las apariencias de texto con la dimensión crítica de cada realización escénica, las tres producciones deberían romper de forma diferente con las formas dramáticas convencionales en cuanto al tratamiento de texto: Por ejemplo, en los tres realizaciones escénicas el texto hablado transgrede el marco de monólogo o diálogo prefabricado entre protagonistas – pero en *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* el nivel de libertad de la aplicación de texto es mínimo (el protagonista sigue un texto predeterminado, que sin embargo puede variar ligeramente entre funciones), mayor en *els suplicants//conviure a bcn* (los actores pueden improvisar texto en algunas escenas) y extremo en *Numax-Fagor-Plus* (las proyecciones de texto están predeterminadas, pero las aportaciones de texto de los diferentes espectadores son imprevisibles). – En las tres producciones, la relación entre teoría y práctica juega un papel importante en sentido distinto. Las tres juegan con la ilusión *desde la teoría*, es decir, «con la función simbólica de la ficción como lugar de aparición de posibilidades» (Siegmond 2014: 194), y efectos de realidad que las utilizan ambiguamente, o sea que no se ofrecen ingenuamente como «realidad» sino que ponen conceptual y escénicamente de relieve su ambivalencia paradójica: dicha relación se muestra en Pollesch en sus textos y su forma de trabajar no jerárquica, por ejemplo en los libros de texto usados abiertamente en los ensayos y en el escenario. Pollesch escribe los textos de sus propias producciones pero los modifica durante el proceso de ensayos en colaboración con los actores: «Me presento con material escrito. Dado que siempre escribo puedo siempre traer material. Los actores pueden seleccionar los textos, es decir, el texto está siempre a debate. Los actores no son representantes del autor; se trata de que los actores definan nítidamente su autonomía» (Cäsar 2007: 28). Bernat, en cambio, realiza en *Numax-Fagor-Plus* una práctica política teatral de un movimiento obrero histórico. Así consigue una doble reproducción de la relación entre ficción y realidad del público. En *els suplicants//conviure a bcn*, Schmutz/Wagner-Lippok deconstruyen siguiendo el ejemplo de una situación ficticia los órdenes temporales del

teatro en conceptos teatrales dramáticos, postdramáticos y postespectaculares mediante extemporizaciones al abordar temas teóricos no sólo en las reuniones conceptuales y los ensayos sino incluso durante la propia realización escénica, desactivando la realización escénica como ficción y práctica (sin teoría). Las respuestas que el público da en determinadas escenas a las preguntas de los performers se convierten en parte de la realización escénica, de modo que confluyen tanto la ficción y la realidad como la teoría y la práctica.

Antes de pasar a los diferentes análisis, se explicarán la orientación fenomenológica y los conceptos centrales de la investigación utilizados: *realización escénica*, *uso de texto* y *dimensión crítica* (también *función crítica* o *criticidad*).

### Enfoque fenomenológico. Experiencia como base de conocimiento

La fenomenología como orientación filosófico-epistemológica tematiza la teoría de los sentidos y la interpretación artística, la *aisthesis* y la estética, como una relación estrechamente ligada, en la que los sentidos no se consideran externa o aisladamente sino en relación con las artes. Como escriben Weiler y Roselt (2017: 85), lo que la ciencia teatral y la fenomenología tienen principalmente en común, aparte de la cuestión general sobre cómo, a través de la percepción, se puede adquirir «conocimiento sobre el mundo, o lo que es lo mismo, sobre una realización escénica teatral», es el hecho de que el análisis ya no está forzado a «abstraerse a priori de la contemplación individual» para conseguir resultados razonables. Si bien aparecen fenómenos en la experiencia propia en el sentido fenomenológico, éstos emanan de la propia cosa, es decir, se originan en un objeto situado fuera de la subjetividad propia: «Entender algo como fenómeno significa percibir las experiencias, percepciones y sensaciones no como circunstancias puramente subjetivas o incluso como elucubraciones que encierran al afectado en una pura inmanencia vivencial. ¡Los fenómenos no son fantasmas!» (Roselt 2008: 148). Un fenómeno es lo que *aparece* en el consciente, es decir, cualquier experiencia vivida o recordada del momento de la realización escénica de un detalle de la acción dialógica intermedia entre el escenario y el público, en su propia apariencia. El estado de ánimo y la conciencia de cada uno no constituyen el propio material sino que son condición para que se puedan producir fenómenos de la realización escénica y



exista una experiencia. Sin una conciencia que capte lo aparecido intencionalmente no se pueden tematizar. La experiencia en la conciencia es el medio que la realidad necesita para ser reconocida, pero no como lo que es en sí misma sino siempre sólo como lo que aparece y cómo aparece. No es posible afirmar nada sobre lo que es al margen de su apariencia. Sartre (1943: 12) entiende la existencia de una cosa como serie de sus posibles manifestaciones. Ello significa a su vez que el fenómeno no se puede bajo ningún concepto capturarse y fijarse en una definición, pues podría suceder que aparezca bajo una forma diferente en otro momento. De este modo, el fenómeno en una realización escénica depende siempre de la perspectiva, de modo que dos personas no tendrán la misma visión de las cosas. Torsten Jost (2012: 250) destaca la importancia de tener en cuenta esta alteridad en el «método del análisis de la realización escénica, como práctica científica y como forma de texto, que en definitiva tiene siempre presente la alteridad de la realización escénica como posibilidad de ser diferente por principio de su experiencia y captación». En la medida en que la alteridad es una fuente de distancia crítica, afecta también el presente planteamiento y desempeña una función importante en los análisis.

## Realización escénica

Metodológicamente, una investigación debe «adaptarse a su respectivo campo» (Zahavi 2007: 27). El presente campo de investigación son las realizaciones escénicas o un determinado aspecto de las mismas: la apariencia específica de texto y su criticidad. Cualquier método destinado a comprender este campo de investigación parte literalmente *de* la realización escénica o lleva *a través de* la misma. Como indica Kristin Westphal (2004: 31), «si bajo método no se entiende una herramienta neutra a aplicar sobre cosas predefinidas sino literalmente una vía que abre el acceso a la cosa». El presente estudio de las apariencias de texto hace siempre referencia a fenómenos de la realización escénica: éstos pueden estar escénicamente planificados, pretendidos o asumidos o simplemente posibilitados, pueden estar solamente inducidos por la puesta en escena o ciertos procesos de ensayos y aparecer en la realización escénica de forma imprevista, para así decirlo; es decir, la puesta en escena puede en parte condicionar la realización escénica en una relación de causa-efecto. En cualquier caso, lo que los espectadores experimentan es la realización escénica y no la puesta en escena. Ésta no

es fenomenológicamente experimentable sino que sólo lo son sus efectos, y las secuencias escénicamente previstas no suponen sino una parte del proceso real de la realización escénica.

De este modo, también cabe definir el concepto de *realización escénica* desde una perspectiva fenomenológica: basado en los teóricos del teatro Weiler y Roselt (2017: 17), se define «realización escénica» como «fenómeno temporal» que se distingue de la «puesta en escena teatral» por su unicidad espacial y temporal. La realización escénica como acto social y sensual no se puede repetir con exactitud y es «transitoria, efímera y pasajera» (Fischer-Lichte: 2010: 24). La puesta en escena abarca, según Roselt (2017: 58) «todos los componentes escénicos y su arreglo. Otorga un orden espacial a la materialidad de la realización escénica y una estructura temporal a su desarrollo». En el presente trabajo se entenderá la *realización escénica*, de acuerdo con Erika Fischer-Lichte (2004: 22), como acto teatral que surge como acción de experiencia de la interacción de todos los participantes, es decir, del encuentro entre actores y espectadores —o sea, en cuya generación participan todos los físicamente presentes en el espacio—; que aparece siempre aquí y ahora y se experimenta especialmente como presente; que no transmite significados presentados previamente en otro lugar sino que generan a los significados por primera vez en el transcurso de la misma; y que está marcada por su estado-de-acaecimiento («Ereignishaftigkeit»), a diferencia de la puesta en escena.

La situación paradójica de la realización escénica de ser en sí misma parte de la realidad que refleja, también afecta a cada uno, pues forma parte del mundo y es al mismo tiempo su observador, es decir, objeto y sujeto. Si el teatro (crítico) refleja el mundo al cual pertenece, la investigadora de tal reflexión pertenece doblemente al mundo que investiga: como parte de la realización escénica (espectadora) y como parte del mundo social que refleja el teatro que está observando. Es a la concienciación de esta lógica reflexiva encajonada que alude Lehmann cuando escribe en la cita inicial que el espejo «haría bien en reflexionar un momento antes de re proyectar nuestra imagen». A partir de esta concienciación surgen preguntas acerca de la legitimidad de la perspectiva subjetiva, que parece inevitable en el estudio de realizaciones escénicas, porque una misma no puede *experimentarla* de forma que no sea como espectadora.

A partir de esta contradicción —o, dicho de modo positivo, de este doble rol— de investigadora y espectadora se justifica la *perspectiva fenomenológica* desde la cual abordamos este trabajo: una realización escénica —como parte del mundo— sólo puede ser crítica frente al mundo si al mismo tiempo también es crítica frente a sí misma y como percepción de que asume inevitablemente el mencionado doble rol. Lo que un trabajo serio sobre realizaciones escénicas, por la misma razón, no puede hacer (porque la investigadora forma parte de la realización escénica y, por lo tanto, de este doble estatus de estar en el mundo y frente al mismo) es criticar a esta realización escénica desde una postura cómoda, como a un objeto *ajeno a él*. Lo único que le queda tanto al teatro como a la investigadora de una realización escénica es presentar de la forma más completa posible los puntos de vista, aspectos y argumentos o ampliarlos con otros nuevos y desconocidos y describir su plausibilidad.

Ya que una realización escénica, como objeto de experiencia, aparece principalmente de maneras diferentes, cada espectador de la misma realización escénica tiene otra experiencia. Por ello es necesario y posible extraer conclusiones válidas de una realización escénica, que si bien emanan de la experiencia en primera persona, pueden sin embargo generalizarse. Cuando en una realización escénica se pone, por ejemplo, música alta, cada persona oirá y experimentará esta música de una manera ligeramente diferente y establecerá asociaciones ligeramente distintas. Algunos la percibirán como agradable, otros pensarán que está demasiado alta, etc. Sin embargo, la coincidencia radica en el hecho de que sonará música alta. De ahí que la metodología fenomenológica no busque una realidad tras los fenómenos sino éstos mismos: un análisis fenomenológico no pretende diseccionar lo objetivamente dado y lo subjetivamente añadido en diferentes procesos perceptivos de forma íntegra, sino precisamente abarcar el fenómeno en su inseparabilidad objetiva/subjetiva.

Con el enfoque fenomenológico también se hace justicia al carácter de la realización escénica como *acontecimiento* y la dimensión de la experiencia estética como *acontecimiento intermedio* entre el escenario y el público. El espacio intermedio entre escenario y público es el espacio de los fenómenos de la realización escénica, que no se puede separar en subespacios objetivos y subjetivos, sino que se compone a partes iguales de dimensiones objetivas y subjetivas. Las realizaciones escénicas —como dicho espacio intermedio— son siempre fenómenos híbridos, que como tales

constituyen su propio sentido (Roselt 2012: 264). Jens Roselt, que retoma para el teatro la idea básica de la fenomenología de lo ajeno de Bernhard Waldenfels, ve la proximidad de la *estética de lo performativo* hacia la fenomenología en que la percepción y la experiencia se entienden como *fenómeno intermedio*, pues por principio, la «distinción categórica entre subjetivo y objetivo, acción y pasión, yo y nosotros es cuestionable» (Roselt 2012: 265). Ello es también aplicable a la separación entre espectadora e investigadora que asiste a una realización escénica para analizarla, incluso cuando ha co-creado la puesta en escena, como es el caso del tercer paradigma estudiado. La subjetividad es más bien el medio metodológico imprescindible del análisis fenomenológico, que al fin y al cabo parte de que sólo se pueden reconocer o experimentar cosas que nos *afectan*, es decir, que nos tocan subjetivamente. Weiler/Roselt (2017: 88) también argumentan en este sentido al destacar que el *cómo* de la percepción es decisivo y que lo real está relacionado con la vivencia subjetiva: «Un fenómeno no se da sin más, sino que es una cuestión de percepción de la persona para la cual algo se convierte en fenómeno. Los fenómenos llaman la atención y son capaces de activar un proceso de reflexión». La perspectiva fenomenológica permite por lo tanto una nueva apreciación de la implicación propia.

Paradójicamente, es precisamente por eso tan importante describir las experiencias subjetivas de la manera menos adulterada posible, tal y como se han presentado «a uno mismo» (pero potencialmente también a otros) en esta primera aparición inmediata. A través de la memoria pueden «comprobarse» los fenómenos mediante la suspensión temporal del juicio, que Edmund Husserl (1930: 65) denomina *epoché*, para constatar si provienen de la propia cosa o de los prejuicios, estados de ánimo, actitudes o teorías subjetivas previas. La idea básica de Husserl consiste en descartar posibles prejuicios por cautela metodológica, revocando transitoriamente todo conocimiento sobre una cosa y regresando a una ignorancia radical y con ello «a la propia cosa», de modo a recuperar y describir el objeto en sus circunstancias inmediatas como «puro» (es decir, libre de teoría), tal y como se presenta *en sí mismo* a la experiencia. Dicho retorno se denomina *reducción fenomenológica*. Las experiencias «reducidas» en dichos prejuicios permiten unas conclusiones que trascienden el sujeto sobre la base de experiencias subjetivas. El objetivo es permitir como conocimiento sólo aquello que emana «de la propia cosa» y por lo tanto es también «evidente» para otros

espectadores. La reducción consiste en una comprobación y reducción consciente y creativa de la experiencia a aquellas partes que surgen evidentemente del *objeto*. La creatividad tanto en la observación como en la descripción se empareja, en este caso, con una observación precisa.

Para el «regreso» hace falta fantasía como capacidad de diseñar posibles variantes de percepción y conocimiento de un objeto. Así pues, se trata de «repasar» las formas de percibir un objeto para poderlo identificar y luego entender (Westphal 2014).

Sólo así se garantiza que el fenómeno no sólo aparezca en la experiencia propia sino también en la de los demás. Sin embargo, ello también significa que no es posible describir todas las experiencias *posibles* de las realizaciones escénicas sino sólo los *matices* en los que la cosa nos ha mostrado: la realización escénica en su conjunto, tal y como se presenta en el teatro. El doble carácter de la apariencia fenomenal —que aparezca *en la conciencia* pero proceda de un *objeto* situado *fuera de la conciencia*— refleja la interacción oscilante entre el mundo objetivo y la experiencia subjetiva de dicho mundo. Al mismo tiempo, es el concepto adecuado para la relación entre el mundo fuera del teatro y la realidad teatral del escenario. Según el fenomenólogo Ernst Wolfgang Orth (1979), con la perspectiva fenomenológica se unen dos motivos: «por un lado, el motivo de la veracidad y realidad, y por el otro, el motivo de la vivencia y la conciencia» (cit. en Weiler/Roselt 2017: 88). Enlaza entonces la realidad y la vivencia personal permitiendo así una nueva valoración de la implicación.

### Implicación como condición productiva

Dado que la investigadora está *implicada* en la realización escénica como espectadora, cabe contar con que traerá prejuicios y teorías previas que podrían mermar la neutralidad científica de sus conclusiones y afirmaciones. La investigadora se aproxima a la misma no sólo como humanista sino también como directora de escena que basa sus trabajos prácticos en textos literarios y teóricos, apreciando tanto su fuerza mimética como su materialidad. (Por eso uno de los paradigmas prácticos será una propia escenificación, cuyos trasfondos conoce la investigadora en calidad de co-directora y que pueden enriquecer el planteamiento). Según Fischer-Lichte (2010: 72), esta subjetividad no sólo es inevitable sino también una base decisiva de la

investigación: «La subjetividad de todo análisis no sólo se basa en el hecho de que el analizador está involucrado en el proceso a estudiar, sino también en la subjetividad de su percepción. Dicha subjetividad supone una condición básica de todo análisis». Un método de investigación *fenomenológico* lo tiene en cuenta al evaluar la experiencia: no parte de la neutralidad teórica propia sino que trata de suspender el juicio (epoché) sobre la solidez de una circunstancia hasta que en un paso atrás (*reducción fenomenológica*) se reconozcan, planteen o cuanto menos mencionen las condiciones distorsionadoras del conocimiento (teorías previas) que posiblemente han acompañado la experiencia.

Así pues, la involucración no representa problema alguno para el estudio científico de realizaciones teatrales desde un punto de vista fenomenológico, sino que es principalmente inevitable. Esta aproximación de las ciencias teatrales a la experiencia vivida se aprovecha metodológicamente en el presente trabajo para, de acuerdo con el enfoque fenomenológico, fundir las experiencias de realizaciones escénicas en conceptos que no sean de procedencia teórica sino sensoriales, intuitivos y asociativos, esperando que dicho nexo entre planteamiento teórico y sentido lingüístico vivo no sólo pueda ser tolerado por el resultado sino que aporte un beneficio.

De acuerdo con esta esperanza, el trabajo se basa en los principios de la *Artistic Research*: como investigación artística, no sólo refleja la práctica propia sino que constituye un modelo de actitud crítica al practicar dicha crítica no sólo frente a las instituciones teatrales y científicas sino sobre todo frente a sí misma de forma autorreflexiva y por ende crítica *per se*. La idea básica de la *artistic research* consiste en desarrollarse a partir del nexo entre teoría y práctica y viceversa, de modo que la práctica esté en todo momento imbuida de teoría y la teoría siempre pueda ser modificada por la práctica. A partir de esta idea surgen nuevos métodos de investigación. Dado que dicha idea también ha inspirado los análisis de realizaciones escénicas que se presentarán a continuación, se explicará brevemente el concepto de *artistic research*.

### *Artistic research* como trasfondo heurístico

La investigadora está familiarizada con la imbricación de teoría y práctica gracias al marcado carácter experimental e investigador de su propio trabajo teatral. El

concepto de *performance as research* —como parte integrante del *artistic research*— lleva programáticamente al extremo esa relación entre método de trabajo y análisis: allí la teoría y la práctica incluso se fusionan y es imposible distinguirlas. Se han establecido distintos términos para designar esa unión de práctica teatral investigadora e investigación teatral práctica. De este modo, el grupo de trabajo *performance as research* (2017) describe en la convocatoria del último congreso de la IFTR<sup>8</sup> en São Paulo el método de trabajo glosado bajo *performance as research* como unos enfoques muy diferentes y una terminología distinta:

While the term *performance as research* has some currency in the US, the terms mostly used in the UK are practice as research or practice-led research. The specific methodological legacies in Australia are often related to performative research or creative arts research, while terms like arts-based research and research-creation are utilised in Canada. In the Nordic and Central European countries, *artistic research* is the preferred.

En lo sucesivo utilizaremos el término de *performance as research*, con el que estamos más familiarizados gracias al trabajo en el working group del IFTR: Según Anna-Sophie Jürgens y Tassilo Tesche, el término se refiere a un método de trabajo que activa el propio trabajo artístico como «método y resultado al responder a las cuestiones de la investigación y a la vez aborda la relación entre forma y contenido como interacción entre acontecimiento y percepción» (Jürgens/Tesche 2015: 12).

En su artículo «Practice as Research. Paradox mit Potential» («Paradójica con potencial»), David Roesner (2015) tematiza el problema de definir la investigación y la práctica artística con respecto a la generación de conocimiento y de concretarlas. Según Roesner (2015: 27), la investigación es autorreflexiva, transparente e inequívoca, pone de manifiesto sus premisas, justifica sus métodos y cita sus fuentes. En cambio, la práctica artística se basa en un «patchwork polimetódico», oculta su proceso, es «semánticamente ambiguo y apunta a elementos prediscursivos como la experiencia y el conocimiento corporal y la experiencia sensorial (del artista y del espectador)». Además, la investigación se orienta a los resultados, en tanto que el arte es

---

<sup>8</sup> La International Federation of Theatre Research es uno de los congresos internacionales de estudios del teatro más importantes, también porque los grupos de trabajo se siguen reuniendo entre los congresos anuales para continuar su trabajo.

autosuficiente. Roesner (2015: 29) expone con mucho acierto la problemática inherente al *performance as research*: «La idea de una práctica teatral investigadora necesita por lo tanto al mismo tiempo la delimitación conceptual de la teoría y la práctica para establecerse como procedimiento metódico independiente, pero en su ejecución debe intentar anular la dicotomía establecida entre teoría y práctica». El valor de la *performance as research* radica en que se trata de un método de trabajo para el que es fundamental la productividad de la autorreflexión y que a menudo se vincula «con una postura crítica frente al mercado del arte y la presión para producir» (Peters 2013: 9).

En ese método de trabajo se plantean cuestiones y problemas sobre el carácter del proceso, la presentación de trabajos científicos y artísticos. La «postura crítica» no se basa únicamente en las condiciones externas de la producción, sino también en un autoanálisis crítico (como postura crítica frente al propio método de trabajo). También forma parte de esa manera de comprender lo crítico la activación de la creatividad: «La investigación artística reubica las características específicas de los sistemas estéticos de signos y el carácter material y del proceso (abierto), así como los distintos marcos (discursivos) que caracterizan la investigación, y con su realidad arqueológica favorece que salgan a la luz, también en el marco del carácter autorreflexivo del arte, los motivos y móviles ocultos» (Roesner 2015: 10). Esta autorreflexividad crítica y la creatividad desempeñan un papel importante en una investigación de orientación fenomenológica. En este contexto, la creatividad se refiere sobre todo a dos aspectos:

1. la novedad, de lo espontáneo, que comporta también el riesgo de una arbitrariedad en las ideas que puede entorpecer el análisis científico;
2. la observación precisa de la propia percepción, por ejemplo, cómo surgen las imágenes, las ideas y los sentimientos.

El segundo aspecto reduce un poco la arbitrariedad; en este caso, la propia conciencia se contempla con una sensibilidad activa, como el «lugar» en que aparecen los fenómenos. Así pues, la realidad topa con una conciencia interesada que la trata de forma creativa, es decir, se apropia de ella de tal modo que se le acaba asemejando, sin que ambos, el mundo y la subjetividad, se fundan o lleguen jamás a abandonar su antagonismo e incompatibilidad. Por lo tanto, una premisa fenomenológica en una situación estética consiste en el «encuentro entre el sujeto y el mundo/objeto, que se



caracteriza por la interdependencia de sus polos» (Goroncy/Petraccaro/Goertsches 2015: 188).

En el artículo «In-definition. Forschung in den performativen Künsten» («Investigación en las artes performativas»; 2013), Victoria Pérez Royo, José A. Sánchez y Cristina Blanco describen la creatividad y la pericia como esencia de la *performance as research* y lo ejemplifican mediante el cuento *El perseguidor*, de Julio Cortázar: según los autores, el cuento aborda el tema de cómo la investigación podría funcionar *en o con* el arte en vez de *sobre* el arte. Con ayuda de los dos protagonistas —Johnny, un genial saxofonista de jazz, y Bruno, un crítico de jazz sensible que trabaja en un ensayo sobre las nuevas tendencias del jazz—, Cortázar contrapone el conocimiento artístico con el que se centra en explicar y analizar. Entre ambos existe una gran diferencia: el crítico Bruno escribe su libro para promocionar la música de jazz contemporánea, pero solo se involucra hasta cierto grado en esa música, no responde con su vida por ella como hace Johnny —y muchos otros músicos de jazz geniales, que no contemplan esa música como género musical, sino como forma de vida—, pero este es incapaz de explicar cómo hace ni cómo se gesta su arte. En cambio, Cortázar participa en el cuento como autor creativo: según Pérez-Royo, Sánchez y Blanco (2013: 27) «Cortázar no intenta explicar la música de Johnny, sino que busca ponerse en su lugar; jugando con el tiempo, con los ritmos, con las voces, con las texturas del lenguaje». Lo que hace Johnny no se puede transmitir con palabras normales y «el conocimiento de Cortázar, igual que el de Johnny, no se puede separar del texto». – La diferenciación que plantea Bojana Cvejić (2013) entre *problematic art* y *unproblematic art* también se vincula con la relación entre creatividad y generación de problemas. La autora califica de «problemáticos» los «performances and processes of creation dedicated to problems that transform them and give rise to thought in the act of thinking» (Matzke 2013: 70). Por «no problemáticas» entiende las estéticas al servicio de las reglas institucionalizadas y de las técnicas heredadas. En la definición de «arte problemático», se remite a la definición que dio Gilles Deleuze de los «problemas» como «objects of ideas»: «Deleuze's Ideas are problematic and differential: they engender thought in the form of problems and conceive or express the sensible by difference, rather than by identity» (Cvejić 2013: 46). Por lo tanto, «arte problemático» es aquel que abre un espacio de posibilidad para los espectadores mediante la

problematización y, con ello, plantea cuestiones autorreflexivas relacionadas con la transparencia, el poder y la crítica. La problematización va acompañada de distancia, variedad y tensión para cimentar lo no problemático con las tendencias, las seguridades y las identidades.

Olaf A. Schmitt (2015: 123) también formula la búsqueda de poesía y creatividad que cristaliza en la *performance as research* en su artículo sobre las imbricaciones y activaciones de los planteamientos artísticos y científicos y, con ello, de la creatividad y la crítica: «¿Cómo se deja guiar el pensamiento humano por sendas excepcionales?» ¿Cómo puede la *performance as research*, entendida como método de trabajo *crítico* relacionado con la unificación de productor y receptor, generar nuevos métodos de producción de conocimiento (*knowledge production*) y, al mismo tiempo, abordar la creación de conocimiento y comprensión, así como sus distintas formas de presentación? (Este método de trabajo sería crítico ante todo en el sentido de la «crisis» que puede provocar la unificación de productor y receptor sobre todo en una sola y misma persona). Así, Sibylle Peters (2013: 8) concluye lo siguiente:

Ese método de trabajo se entiende como estados de conocimiento determinados, procesuales, revisados, actualizados y ampliados. Un punto metódico clave de la investigación artística consiste en la integración y la exploración de la corporalidad, la materialidad, la situacionalidad y la performatividad del conocimiento; la investigación artística genera y examina espacios de conocimiento.

Estas tendencias se encuentran tanto en los paradigmas elegidos como en el presente análisis: no se trata solamente de una producción de conocimiento específica, sino de la apertura de nuevas perspectivas y espacios de posibilidad. No obstante, el presente trabajo intenta seguir una estructura académica convencional, por lo que tendríamos que hablar de procedimiento y no de metodología compartiendo las palabras de Pérez-Royo, Sánchez y Blanco (2013: 39): «Referirse a procedimiento es más útil que referirse a métodos, puesto que estos últimos se asocian más con la obligatoriedad, con una práctica rígida que apenas se revela eficaz en nuestra investigación en contexto». También Gabriele Brandstetter (2013: 64) destaca en este contexto la performatividad del saber, pues la investigación como tal se enfrenta a «diferentes

modos de lo performativo» y actúa por sí misma, de modo que el saber «no produce sino en el proceso, el método, las repeticiones y los rechazos de la investigación».

Por consiguiente, la *performance as research* es un contexto afín a la investigación y valioso desde el punto de vista heurístico para el presente planteamiento. La proximidad también radica en que los conceptos en *els suplicants//conviure a bcn* a menudo se formaron durante los ensayos: análisis y la práctica coincidieron en un solo acto. En el contexto de la *performance as research*, la investigación de la producción propia se puede considerar una radicalización de lo que ya está prefigurado en el modo de pensar fenomenológico: la implicación activa e intencional del sujeto en el objeto reconocido – la realización escénica. Brandstetter (2004: 44) califica este conocimiento como cambio de paradigma de la hermenéutica a la deconstrucción y constata que «en la teoría y en las distintas formas de la *performance* han surgido modelos que implican en la escena al observador. De manera análoga se supera la frontera entre el objeto de observación y la propia observación (el observador y lo observado)».

El aspecto de la práctica investigadora, que Sibylle Peters despliega como «integración y exploración de la corporalidad, materialidad, situacionalidad y performatividad del saber» (Peters 2013: 9), también afecta la dimensión extraestética de lo crítico. La conexión entre el aspecto práctico y lo crítico es destacado por la filósofa catalana Marina Garcés que subraya un concepto «corporal» de crítica en el sentido de las interdependencias globales actuales entre pensamiento (auto)crítico, colectivo y práctico, pretendiendo entender el pensamiento como lugar del cuerpo y abriendo el lenguaje a contextos nuevos. Con el presente planteamiento establece sobre todo una relación relevante:

Encarnar la crítica no es encontrar la palabra justa, ni complacerse en los jardines de la buena conciencia, ni vender a las instituciones la solución más barata. Encarnar la crítica significa plantearse hoy cómo subvertir la propia vida de manera que el mundo ya no pueda ser el mismo (Garcés 2006).

El concepto de crítica según Garcés permite enlazarlo con la «teoría de la encarnación» la que Kolesch entiende como «actuaciones y actividades de cuerpos humanos concretos; por el otro, «encarnación remite —por ejemplo en el concepto de

lenguaje encarnado— en sentido más amplio a la constitución material y mediática de una afirmación. El concepto de encarnación parte de que el sentido y el significado deben estar materializados y encarnados de un modo determinado para que los reconozcamos y sepamos lidiar con ellos» (Kolesch 2008: 67). En este sentido, sólo puede extraerse un significado si éste se materializa de una determinada forma, es decir, si es sensorialmente accesible: «El sentido sólo existe en la relación sensorial con algo» (Kolesch 2008: 68).

Esta relación con la relevancia del cuerpo o la carne es una idea fundamental de la fenomenología, que ve en el «cuerpo/carne [la] base de todo conocimiento»: el cuerpo propio es el lugar del que parten acciones e inciden fuerzas a través de su motricidad y que también registra impresiones y sensaciones; en resumen, representa una interfaz de expresiones e impresiones, integrando como experiencia dichos procesos opuestos de orientación *des de* fuera y acción *hacia* fuera (Westphal 2004: 70). Dicha constitución física opuesta como base de toda experiencia —y por consiguiente también de la experiencia textual— asigna también a lo crítico una parte básicamente corporal, como primera capa de una posible irritación que alguien puede sentir, por ejemplo debido a una experiencia de realización escénica en lo existente. El vínculo de Kolesch entre crítica y cuerpo confirma nuestro intento a integrar experiencia corporal y producción de sentido en la apariencia escénica de texto y preguntar por la dimensión crítica de este último.

### *Uso de texto – enfoque de la experiencia de la realización escénica*

De acuerdo con el concepto de «realización escénica», con la antedicha consideración de la subjetividad de la experiencia a analizar, esta apariencia de texto puede interpretarse como parte de la experiencia fenomenal de la realización escénica y describirse *en principio* íntegramente a partir de la misma cuando, o especialmente cuando, el sujeto descriptor tiene forzosamente experiencias previas que pueden entrar en la descripción. En el contexto teatral, el texto surge de modo muy diverso. Desde una perspectiva semiótica puede entenderse el texto en sentido más amplio como *texto de la realización escénica*, es decir, estructura de signos teatrales:

Si el código teatral regula al nivel del discurso la selección y realización de aquellos signos y combinaciones de signos que en su totalidad constituyen una realización escénica concreta e individual, la realización escénica puede definirse en este sentido de forma general como un contexto estructurado de signos. Ello es conocido y habitual en la teoría del texto moderna como definición más genérica del concepto de texto. Por ello, podemos definir la realización escénica en sentido epistemológico como texto y más concretamente, dado que hemos calificado sus signos como signos teatrales, como texto teatral (Fischer-Lichte 1983: 10).

Desde la perspectiva de la semiótica teatral, la realización escénica se entiende como «texto estético multimedial» (Kolesch 2005: 333) en el que «se ha continuado paradójicamente una orientación implícita en el texto literario como su modelo estructural» (ibid.). En cambio, en este trabajo cuenta sobre todo el aspecto performativo del concepto de texto, es decir, su «praxis significativa» (ibid.). En lo sucesivo, «texto» *no* se utiliza en el sentido semiótico. Más bien, el concepto se ciñe a fenómenos *verbalmente* codificados; al mismo tiempo se amplía, en el sentido de la perspectiva pragmática, tal y como la insinúa la «práctica» de Michel de Certeau (1988), a cualquier *uso* de material verbalmente codificado. Así concebido, texto puede aparecer a diferentes niveles: como *texto escrito* por un autor que sirve como material del proceso de producción; como *texto elaborado por* los directores y actores en los ensayos para las realizaciones escénicas; como texto sensorialmente perceptible *en* una realización escénica; o como texto puramente mental, por ejemplo, como parte de memorias. En esta variedad de apariciones se ve una relación dialéctica entre un texto escrito y lo que se habla en escena:

Dejando de lado que, en aras de la precisión, deberíamos decir que el texto en el escenario se presenta mayoritariamente como fenómeno ligado a la voz (desapareciendo como texto en el sentido estricto de la palabra), primero se vuelve relevante para el proceso de producción como escrito en su diversidad de significados, pues a partir de ahí se generan los mundos teatrales. Para la realización escénica adquiere asimismo significado en su dimensión rítmica y sonora audible (Weiler 2004: 45).

La «generación» de mundos teatrales en los que aparece la posibilidad de reutilización o desaparición creativa de texto (como material codificado en sentido semiótico) remite en sentido más amplio a la posibilidad del juego con códigos y su

modificación, es decir, de circunstancias o normas sociales y culturales. Ello permite abrir el concepto pragmático de texto a prácticas minoritarias más allá del discurso hegemónico y tratar de llenar espacios intermedios que marcan un discurso homogéneo, léase volverse productivo como *texto* en un sentido creativo y crítico.

Es en este último sentido —como «texto (verbal) *en* una realización escénica»— que se utilizará aquí el concepto de texto. Como elemento integrante de la realización escénica, el *texto* consiste ante todo en expresiones verbales (como texto hablado ensayado o introducido/modificado espontáneamente) que parte de los actores (pero también los espectadores: como interjección o comentario), el sonido (por ejemplo, como texto de una música) o la dirección (como texto accesible desde fuera de la realización escénica en el programa, anuncios o información adicional vía internet). Asimismo, el texto puede aparecer durante la realización escénica en el atrezzo, por ejemplo cuando un actor saca un pedazo de papel de su bolsillo y lee una única palabra; o cuando un espectador sostiene en el aire un paquete de tabaco que dice Marlboro y el actor situado en el escenario lo reconoce y reacciona al mismo. O bien aparece de forma escrita en la escenografía, como en la realización escénica de *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* de René Pollesch, en forma de dos sílabas escritas en el telón, FAT y ZER, que sólo se pueden leer con el telón cerrado. O bien aparece como proyección de vídeo, como en el tercer paradigma, *els suplicants//conviure a bcn*, cuando la traducción catalana de las réplicas pronunciadas en ghomálá' y wólof se proyectan en el fondo del escenario.

En este sentido, «uso de texto» se refiere a todo *uso* o *aparición* de texto verbal en una realización escénica, así como en el entorno espacial, temporal e imaginativo-cognitivo inmediato relevante para la realización escénica. Ello afecta al texto en todo el espacio de la realización escénica —tanto escenario como platea—, siempre y cuando sólo marque la experiencia de la realización escénica.

Ello también incluye la consideración de la «perspectiva reflexiva-perceptiva», es decir, la cuestión de «qué hace el texto conmigo para descubrir la relación de percepción/cuerpo y lenguaje. Las estructuraciones en procesos estéticos conllevan que el sujeto colabore a generar el proceso de formación en el que se encuentra. Al mismo tiempo, forma parte de una acción, un interlocutor a quien se entrega experimentando y

que no domina totalmente» (Westphal 2004: 68-69). Las cualidades internas de los textos, por ejemplo su contenido semántico, sólo son de importancia para el concepto de uso de texto utilizado aquí porque guardan una relación con la fenomenología del texto, pero como tal no son objeto del planteamiento. Una tipología de texto puede ser también la ausencia de texto, es decir silencio, en todo caso allí donde se espera texto por determinadas razones y su ausencia constituye una forma extrema de «presencia» (su negación).<sup>9</sup> Es el caso por ejemplo del uso de texto del coro de gimnastas en la producción *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* que se tratará a continuación. También forma parte de ello una dicción desligada del contenido, no motivada psicológicamente, tal y como la practican, entre muchos otros, directores como Pollesch o Castorf con sus actores, provocando una «diferencia entre verbo y gesto» (Nissen-Rizvani 2011: 202).<sup>10</sup> Estas rupturas inesperadamente antipsicológicas están por ejemplo contenidas en la presentación de los inmensos textos teóricos que caracterizan las producciones tempranas de Pollesch, a menudo entremezcladas con intercalaciones aisladas improvisadas («¡mierda!»): «A un grito le sigue por ejemplo una recitación neutra, sin emociones» (Nissen-Rizvani 2011: 209).

Ello coloca al fenómeno del uso de texto en el centro de la experiencia sensorial de la realización escénica analizada aquí, siendo experimentado de un modo dependiente del momento de la realización y las condiciones predominantes de la misma. Los actores en las producciones de René Pollesch, por ejemplo, presentan formas específicas de uso de texto, alternando un discurso monótono con fragmentos rápidos sin respiración y repeticiones, «exageraciones y distanciamientos destellados» (Brandl-Risi 2011: 137). Entre otros, la actriz de la Volksbühne Sophie Rois es conocida por ello: «Apenas abre la boca, sale el típico sonido de Rois: exaltada, humeante, ronca, rauda» (Brandl-Risi 2011: 137). No obstante, el fenómeno textual no consiste en un primer momento en el contenido de lo dicho ni en las cualidades interpretativas de «exaltada, humeante, ronca, rauda», sino en la experiencia *inmediatamente afectiva* de los usos de texto, por ejemplo, la sensación de que a uno le chillan. En este momento no priman dichas características sino la experiencia inmediata

---

<sup>9</sup> A ello corresponde la noción en psicología comunicativa de que «no es posible no comportarse» (Watzlawick 1980: 53).

<sup>10</sup> «De este modo y justamente en Pollesch, se quiebra la tradicional unidad del personaje escénico, la unidad de hablar, sentir y actuar en los trabajos teatrales de Pollesch» (Nissen-Rizvani 2011: 202).

de la manera de hablar del actor. El tartamudeo de un actor no afecta el uso de texto en su interpretación sino como gesto afectivo de una limitación. A diferencia de las razones y los motivos lógicos, un texto, así que entra en escena en una realización escénica, presenta una calidad sensual e incide como fenómeno corporal. Kristin Westphal (2004: 74) reconoce una relación dialéctica entre el texto y su aparición sensual:

Los textos tienen una cualidad sensual que podemos oír y sentir, a la que podemos dar espacio y movimiento como base del proceso de una realización escénica. Al dar cuerpo a un texto en el escenario se culmina una separación y al mismo tiempo una unión de texto y corporalidad. Un texto experimenta una respuesta que debe encontrarse una y otra vez de nuevo en la expresión corporal entre conocimiento y desconocimiento.

*Uso de texto* es una fórmula de compromiso: de acuerdo con el concepto del «espacio intermedio», incluye dos perspectivas: el *tratamiento* (la producción artística de un texto) y la *experiencia* (su aparición sensual específica). En cuanto a los actores, por ejemplo, el *uso* de texto está básicamente influenciado por *cómo* los *performers* hablan en el escenario. Ello incluye un determinado ritmo, una determinada musicalidad, una entonación especial y los correspondientes cambios de entonación, un determinado tempo, el volumen y la manipulación por dispositivos técnicos como un micrófono. La *aparición* de un texto, por otro lado, está influenciada por aspectos subjetivos de los recipientes. Ambos lados constituyen inseparablemente el «como» del *uso* de texto.

Los motivos para esta inseparabilidad parecen deberse a la inseparabilidad al fin y al cabo del sujeto que percibe y del objeto que se percibe. Si desde la perspectiva de una ontología sujeto/objeto, los conceptos de *uso* y *fenómeno* parecen estar muy alejados entre sí —el *uso* sugiere una actuación subjetiva, el *fenómeno* una acción pasiva e incontrolable—, desde un punto de vista fenomenológico, la actuación activa de un sujeto y la forma cómo se le presenta el mundo —su experiencia— están indisolublemente ligados. La subjetividad sólo se constituye a través de la experiencia: «Ello significa que el yo no es condición para una experiencia sino que en su forma actual emana de ésta» (Roselt 2008: 194); el *cómo* se produce algo forma parte de la conciencia intencional: «El mundo se presenta y la estructura de esta presencia está condicionada y posibilitada por el sujeto» (Zahavi 2007: 54). En una lógica



fenomenológica, la dicotomía cartesiana de sujeto/objeto y los conceptos de activo y pasivo pierden sus límites claramente definidos. Fischer-Lichte considera la realización escénica un proceso semiautónomo con un desarrollo básicamente imprevisible: «La actuación del lazo autopoyético de *feedback* niega la idea del sujeto autónomo» (Fischer-Lichte 2004: 287). La *experiencia* y el *uso* vinculan el sujeto y el mundo en un proceso interactivo y están indisociablemente unidos: «Las acciones estructuradoras en procesos estéticos significan que el sujeto contribuye a generar el proceso de formación en el que está inmerso» (Westphal 2004: 68). Desde la perspectiva fenomenológica, *aparición*, *experiencia* y *uso* son ontológicamente congruentes y sólo se diferencian, estrictamente hablando, en el aspecto de su aplicación analítica:

*Aparición* se refiere al surgimiento inmediato de un fenómeno textual en el horizonte vivencial de una persona presente; es decir, expresa la parte del objeto intencional;

*Experiencia* remite a la constitución de subjetividad a consecuencia del encuentro del «mundo»; es decir, expresa la parte del sujeto;

*Uso* apunta al aspecto de lo activo que reside en el encuentro, el aparecer y la expectativa estratégica; es decir, expresa el vínculo entre el sujeto y el mundo.

Los tres aspectos caracterizan al mismo proceso, en cuyo transcurso cristalizan la subjetividad, percepción, interpretación e interacción entre los constituyentes de la realización escénica. En dicha lógica, el concepto de *texto* significa una estructura de signos reconociblemente organizada (verbalmente) según un *código* lingüístico, independientemente del medio y lugar de su aparición: hablada, cantada, escrita; sobre pancarta, entrada, programa, como pista sonora, a través de un actor o espectador u otra fuente sensorialmente accesible dentro de la realización escénica. Estas definiciones aseguran que el objeto de investigación no sean las cualidades *literarias* de un texto o la interpretación de *dicciones* sino la *presencia de un texto en una realización escénica* (*uso de texto*). En una realización escénica puede referirse a la función completa como experiencia extendida en el tiempo o sólo a una pequeña escena, una acción o un momento infinitesimal. En todo caso, el uso de texto se ciñe a la realización escénica. El concepto sólo es aplicable al proceso de ensayos en aquellos casos en que éstos se

consideren realización escénica, es decir, donde los presentes actúen como actores y espectadores (por ejemplo, los directores).

El hecho de que en adelante se utilice «uso de texto» —aunque «uso» semánticamente se encuentre del lado de «tratamiento», de la producción— se debe a la connotación «práctica» que conllevan ambos, *uso* de texto y afectación por el texto: existe una práctica de la producción, pero también una práctica de mirar, de la recepción. Usos de texto forman parte de la realización escénica, y por lo tanto, de la acción intermedia entre el escenario y el público. La experiencia afectiva del texto y su presencia sensual preceden al descifrado simbólico. La aparición de texto —o el *encuentro* con texto— tiene un aspecto más físico que cognitivo, si bien dicha aparición induce procesos cognitivos. El concepto de «uso» remite a una *práctica* según Certeau: el «uso» activo *de*, así como también el «experimentar» activo con, recursos y constituyentes del teatro (incluidos los espectadores) y el hecho de que el texto entra en escena y genera encuentros a través de este «uso». «Usar» lo dado se consume en Certeau dentro de unas «prácticas cotidianas» (Certeau 1988: 179 ss.): la utilización práctica de lo dado convierte lugares en espacios personales y significativos, pues «no se expresa en productos propios sino en la *forma de usar* los productos impuestos por un orden económico hegemónico» (Certeau 1988: 13). Los consumidores se convierten en productores mediante prácticas concretas al utilizar activamente diferentes estructuras, sistemas de signos y sus interrelaciones, reconstituyendo de este modo su significado. Cualquier aplicación práctica del lenguaje también constituye tal uso: así, la lectura es un espacio que «se crea mediante el uso práctico con un lugar, generando un sistema de signos, algo escrito» (Certeau 1988: 218). Tal y como Certeau apunta en relación al problema de la «expresión», son los «contextos de uso que sitúan el acto de hablar en su relación con las circunstancias». Se refieren a «características que especifican el acto (o la práctica) de hablar y son generadas por el mismo». Dichas características que unen texto y contexto de uso también se hallan «en la relación [...] que mantienen otras prácticas (caminar, vivir, etc.) con sistemas no lingüísticos» (Certeau 1988: 83). El concepto de *uso de texto* concuerda con este concepto *pragmático* de texto: como entramado de relaciones que se constituye por el uso práctico y reinventa el significado de las estructuras en el uso con las mismas. Incluye la parte afectiva, activa y responsiva de la presencia de texto en la realización escénica.

Después de esta aclaración del término uso de texto se definirá el concepto de la «críticidad» con mayor precisión y también —según la perspectiva fenomenológica adoptada— en cuanto a una práctica.

### La dimensión crítica de la realización escénica

En el 13º Congreso de la Gesellschaft für Theaterwissenschaft<sup>11</sup> se analizó el teatro como práctica crítica «[a] la vista de la crisis de las explicaciones clásicas del teatro como crítica» (Döhne 2016: 4). El programa del congreso muestra la polivalencia del concepto de crítica, que en la convocatoria se puso a debate como crisis del concepto clásico de *teatro*, crisis del concepto de crítica y crisis per se. La crítica es siempre también metacrítica de sí misma: «No son los objetos de la crítica del teatro que se ponen a debate sino dicha crítica misma» (Döhne 2016: 4). Si, de acuerdo con Foucault, la crítica consiste en el «análisis de lo existente» (ibid.) y a dicho existente se le opone el deseo utópicamente crítico de Adorno «*Todo ha de ser diferente*, todavía allí donde no se atisba solución alguna, presentada como falta de toda alternativa» (ibid.), la crítica como metacrítica siempre busca la forma de articular mejor aquello que falta y qué aspecto podría asumir lo diferente. En el sentido de esta búsqueda, el teatro constituye «una práctica crítica» (ibid.). Así pues, la «práctica crítica» puede significar impulsar correcciones políticas, cambiar la mirada, motivar la resistencia contra la injusticia, activarse en el compromiso social contra la injusticia, promover el pensamiento crítico, etc. Existen ideas diferentes de qué es «crítico».

De acuerdo con su orientación fenomenológica, el presente trabajo tratará de mantener una discreción ideológica sin preferir ningún punto de vista prefijado para definir *lo crítico de la realización escénica*: no puede saber de entrada en qué casos está justificada *lo crítico* o el *teatro crítico*. Para poder describir de forma lógica el contexto del uso de texto y la crítica sobre una base amplia y consensuada, trataremos más bien

---

<sup>11</sup> La Gesellschaft für Theaterwissenschaft (GTW «Sociedad para ciencias teatrales») es una de las instituciones académicas más importantes de teoría del teatro de Alemania. Su misión consiste en promover el teatro en la docencia y la investigación, entendiendo el concepto de teatro en su sentido más amplio. Cada dos años celebra un congreso. El tema del 13º congreso de la GTW (3-6 de noviembre de 2016) fue «El teatro como crítica». La autora de esta tesis participó con la ponencia *Estéticas postespectaculares basadas en literatura y nueva creatividad*. Una introducción temática y los resúmenes de las ponencias están publicados en Döhne: 2016.

de basar su concepto de crítica en las ideas fundamentales de Foucault de 1978, que se originan en el concepto kantiano de la ilustración: «Lo que Kant describe como ilustración es precisamente lo que caracterizo como crítica: la postura crítica» (Foucault 1992: 16).<sup>12</sup> Al igual que Kant, Foucault considera lo crítico indisociablemente ligado al impulso ilustrador: siguiendo el concepto kantiano de ilustración, el concepto foucaultiano de crítica no trata de rechazar todo dominio u orden social existente; al igual que Kant, considera inevitable una cierta medida de dominio e injusticia: la crítica no es posible sin integrar a la sociedad y sus normas. La misión de la ilustración y la crítica derivada de ésta consiste más bien en cuestionar los *límites* del dominio y la sumisión. Como correctivo del arte de gobernar, lo crítico se convierte en una «actitud de insumisión» (Foucault 1992: 15), cuyo objetivo es «no ser tan gobernado» (1992: 12). La consecuencia es una forma de pensar «en la que el sujeto se toma el derecho de cuestionar la verdad en cuanto a sus efectos de poder y el poder en cuanto a sus discursos de la verdad» (1992: 15). Se trata de averiguar las conexiones no cuestionadas entre poder y saber y representar las condiciones de su posibilidad, es decir, elaborar las «condiciones de aceptabilidad de un sistema» de lo que denomina «poder-saber» (1992: 33), donde los intereses materiales sustanciales así como las convicciones, seguridades, experiencias, conceptos y definiciones, más allá de no discutirse abiertamente, se representan a través del poder y se imponen si cabe por la fuerza.

La crítica que se gira contra el ser (demasiado) gobernados entra en conflicto con las estructuras hegemónicas. Pero una práctica estética crítica no transgrede los límites trazados desde posiciones normativas sino que se inflama a partir de la *crisis* de lo existente: y dado que el propio crítico forma parte del inventario de lo existente, sólo se puede considerar sería la crítica *autorreferencial*, como dice Roland Barthes (citado en Müller-Schöll 2016: 30): «Toda crítica debe contener en su discurso (...) un discurso implícito sobre ella misma. Toda crítica es crítica de la obra y crítica de sí misma». La crítica que merezca este nombre es autocrítica. Así hace Judith Butler (2016: 223)

---

<sup>12</sup> El 27 de mayo de 1978, Michel Foucault dio una conferencia en la Société française de philosophie titulada *¿Qué es la crítica?* (Qu'est-ce que la critique?), publicada primero en el *Bulletin de la Société française de philosophie* y en 1992 en una edición alemana de Merve con traducción de Walter Seitter, a partir de la cual se cita aquí. El texto concluye con la pregunta de Kant, con la que Foucault «no se atrevió» a titular su conferencia: «¿Qué es la *ilustración?*» (Foucault 1992: 41; cursiva en el original citado).

referencia en su ensayo «Qué es la crítica?» a Foucault y al carácter cuestionador que marca estilísticamente su ensayo: «Porque justamente la pregunta de «qué es crítica» es un ejemplo de esta empresa crítica, por lo que la pregunta no sólo plantea el problema —qué es esta crítica que realizamos o a la que aspiramos— sino que también escenifica una determinada forma de preguntar que resultará fundamental para realizar la propia crítica».

La autorreferencialidad permanente se ha convertido a su vez en el desencadenante: Bernd Stegemann (2013:30) critica un teatro postdramático permanentemente centrado en sí mismo que emula una estructura de discurso postmoderna fácil que sólo gira en torno a sí misma: considera que dicha autorreferencia performativa sólo funciona si los espectadores se sienten inseguros en relación a su propia percepción y presencia y comienzan a hacerse preguntas, es decir, cuando la autorreferencia conlleva una actividad mental productiva de los espectadores. Por consiguiente, una crítica no puede tenerse a sí misma o al crítico como mero objeto sino tiene que alcanzar una mirada crítica de la propia posición y actitud en la actuación estética (crítica). No basta ponerse en escena sino que la postura subyacente debe poderse atacar y criticar. El hecho de que en Stegemann (2015: 17) ello deba realizarse desde una posición de clase hace, sin embargo, que su «crítica del teatro» (2013) sea atacable, dado que desde un punto de vista de crítica ideológica, esta postura también debería ser criticable. Por consiguiente, cada postura fija de la implicación propia en estructuras de poder levantará sospechas en el análisis, lo que debe al menos tenerse en cuenta para hacer justicia a una postura autocrítica.

El estudio presente prescinde, por lo tanto, de una posición firme. Prefiere la reserva a las reglas estéticas en las que el poder y el saber podrían mostrarse de modo incuestionado. La *crítica es práctica estética* cuando no sólo lleva a una práctica teatral (auto)crítica sino que también a una mirada (auto)crítica del análisis de prácticas, que sigue afilando cual herramienta su método durante el análisis. Esta mirada teórica es análogo a lo que Müller-Schöll (2016: 31) exige de la práctica teatral crítica: «El teatro es crítico como transgresión temporal de las normas en la que éstas se suspenden y se tratan de nuevo». Por tanto, según Müller-Schöll (ibid.), el lugar en el que el teatro puede ser eficaz como crítica, es un «más allá» de toda certeza y definición y por ende

al mismo tiempo abismo y utopía – lo que se enfrenta a lo constatable y real, es decir, un espacio de lo *posible*:

El teatro como crítica se adentra en el más allá de toda afirmación y garantía, allí donde el suelo que pisamos parece tambalearse, tomándose sin más justificación la libertad de dejar de constituir un teatro o bien de constituir un teatro más allá de todo teatro conocido.

De ahí que no se facilite ninguna definición generalmente válida de crítica sino que se buscarán posibilidades de articulación y lugares en los que lo crítico de la realización escénica se mostrará como oposición y resistencia cuestionadora contra la vigencia y el ser gobernados por normas habituales, dadas por sentadas o tradicionales y las aparentes certezas de qué tiene de crítico una realización escénica. Ahí lo crítico no actúa como dimensión fija o resultado terminado sino como práctica que se va afinando permanentemente y gira alrededor de su objeto, del que también forma parte. De este modo parte de aquí una línea autocrítica de vuelta a la perspectiva de Foucault más genérica y al mismo tiempo ideológicamente más libre, desde donde se abordará el presente planteamiento. Básicamente, la aparición de un texto en la realización escénica contribuye a que sea crítica si refleja la actitud de Foucault, es decir, si en este momento la realización escénica reflexiona sobre sí misma y su producción y se deja «dirigir» lo menos posible desde fuera. De esta forma la crítica se determina provisionalmente, por un lado, a partir de la actitud de Foucault y, por otro, de su entendimiento inmediato de la palabra.

Más allá de la evolución y perspectiva histórica del concepto de crítica guiada por el concepto de ilustración, su fragilidad frente a definiciones más estrictas se muestra en el propio origen de la palabra *crítico*: el vocablo griego clásico κριτική [τέχνη] (kritikē [téchnē]) define en su acepción principal el arte de diferenciar y separar (κρίνειν, krínein). Aparte de la separación y diferenciación objetiva de lo diferenciable, de ello resulta la «crítica» de algo malo (y el deseo de algo mejor) guiada por intereses y, a partir de ahí, en sentido social una resistencia contra lo malo y en última instancia la lucha por lo mejor mediante el estado de transición entre ambos, la crisis. De ello se deriva una triple percepción de lo crítico para el análisis: lo crítico como presentación de distinciones (denominado en adelante *diferenciación*); como impulso contra intereses

de poder que se manifiestan en normas y dispositivos (*echar en cara* u *oponer resistencia*); y como estado frágil de una situación que puede «virar» sin previo aviso en otra, la *crisis*: κρίσις (krisis) significa inicialmente un juicio o una decisión necesaria para despejar una situación problemática; más tarde, la idea de culminación pasaría a un primer término.

Sobre la base del planteamiento se considerará a continuación *crítico* lo que

- a. permite diferenciaciones (en el sentido de crear o ampliar un espacio de posibilidades, ver abajo) o activa un mecanismo/proceso de diferenciación;
- b. sugiere, apoya o facilita la resistencia a conceptos, ideas y entidades existentes;
- c. asocia o desencadena el estado crítico (crisis) de un elemento o del conjunto de una situación de realización escénica, representando un umbral (liminalidad) y pudiendo virar hacia algo desconocido.

Con estas tres formas de presencia de lo crítico en la realización escénica se apela a las dimensiones lingüística, social y dramática del término, que en el entrelazamiento mutuo de descripción y análisis se pueden confirmar metodológicamente o revisar a lo largo del estudio.

En lugar de una metodología previamente definida, los conceptos así definidos favorecen como procedimiento un proceso que se orienta fenomenológicamente en el objeto de estudio. El proceso se deriva de los enfoques fenomenológicos del análisis de la realización escénica. Dicho proceso define «usos de texto» analizándolos en cuanto la dimensión crítica de la realización escénica. Con este propósito, desarrolla un concepto mediatizador, el espacio de posibilidades, y la dimensión experiencial de distancia/inmersión, que a su vez está relacionada a nivel abstracto con un postulado fundamental de la estética postespectacular. Estos parámetros auxiliares se explican en adelante. De este modo, el procedimiento en los paradigmas se asemeja a una referencia alterna y mutua de diferentes conceptos considerados relevantes para el planteamiento, pudiendo —en lo que constituye el cometido de un estudio humanístico— generar nuevos contextos y ampliar y fructificar conceptos.

## Parámetros auxiliares: espacio de posibilidades, dimensión inmersión-distancia e implicación y alteridad

Como praxis moral de la resistencia a una opresión excesiva el concepto de lo *crítico* se sitúa fuera de lo estético. La realidad frente a la cual —y al mismo tiempo de la cual— surge lo crítico puede verse como espacio de posibilidades, según explica Kristin Westphal (2014):

Fenomenológicamente hablando, la realidad se presenta como espacio de posibilidades que siempre va más allá de las intenciones y los significados fijados: también en las artes y las prácticas culturales y estéticas se demuestra —si cabe incluso paradigmáticamente— que las intenciones del productor y receptor siempre se superan, pues las artes implican por un lado una forma de realidad condensada, un desplazamiento específico mediante la diferencia significativa, y con ello por el otro una tematización de la propia percepción y experiencia estética.

De este modo se vincula la autorreferencialidad de lo crítico que conllevan dichas prácticas con lo utópico que reside en la realidad. La crítica no aparece aquí como una amenaza de lo existente sino como su retoño y conciencia. En su doble posición dentro de la realidad y frente a ésta, la crítica se convierte en su propia reflexión y en el momento de cambio: lo crítico se manifiesta en la *ampliación* de espacios de posibilidades. El cambio también afecta la relación de lo subjetivo con la realidad, cuya hegemonía se percibe, según el caso, como agobiante (si nada cambia o el espacio de posibilidades se estrecha) o liberadora (si el espacio de posibilidades se amplía). La crítica como arte de «no ser tan gobernado» se practica por ende en la realización escénica allí donde un espacio de posibilidades experimentado «no es tan» estrecho sino que se abre o incluso se crea, es decir, se *experimenta* como tal. Según Lehmann (2012: 47), un teatro *seriamente* crítico cuestione las relaciones de poder cuestionando «la forma cómo él mismo es generado, presentado, servido y percibido. Cuando no funciona automáticamente. Sino que presenta cómo él mismo participa en lo que critica». El objeto de tal autorreflexión es «ante todo la apertura de un espacio de posibilidades, la situación de experiencia común, intercambio, entender juntos, entender con».



Según este entendimiento, bajo *espacio de posibilidades* se concebirá de momento la totalidad de las opciones de interpretación y actuación que se brindan a los físicamente presentes en una realización escénica. De acuerdo con dichos conceptos, lo crítico no se busca para dividir o dismantelar el sentido sino como sentido construido de nuevo dentro de dichas posibilidades. Sólo así se convertirán los espacios de posibilidades en un criterio decisivo para la criticidad de un uso de texto. Las posibilidades se hacen conscientes en forma de un «percatamiento». La actualización de un espacio de posibilidades es independiente de la conciencia en sentido psicológico: más bien enlaza con una percepción o un percibir fenomenológico que no tiene por qué ser consciente en quienes lo perciben y que a menudo éstos tampoco saben identificar. Sin embargo, se produce como fenómeno al hacerse *presente*, al menos oscuramente, como impresión corporal o pre-lingüística. Ello puede verse como tal en cuanto prestación crítica de una realización escénica: la puesta a disposición de alternativas desconocidas a una determinada opción de interpretación o actuación conduce (independientemente del modo y alcance de un aprovechamiento real) inevitablemente a un apartamiento situacional, a una distancia de aquella opción dada y quizá considerada natural, obvia, lógica, es decir, en el sentido de que esta opción, una vez actualizada, se vuelve más improbable.

Al existir alternativas, se suprime la obligación de actualizar aquella opción única y con ello la vinculación a dicha opción. Para un presente que se halla en un espacio lleno de posibilidades prácticamente rodeado por éstas, se reduce la tendencia a actualizar una determinada de ellas a medida que se dispone de otras opciones. Como origen de *diferenciaciones*, el espacio de posibilidades puede surgir como fuente de la dimensión crítica, y es posible calificar algunas opciones de relativamente inservibles sobre la base de esta diferenciación posible, lo que antes no constituía una opción al no existir dicho espacio de posibilidades, pues una oferta con una sola opción no tiene alternativa, es decir, *hay que* aceptarla.

Como cantidad de todas las posibilidades en una situación dada, este espacio de posibilidades remite a un «espacio» en el que las posibilidades —al igual que los objetos en un espacio geométrico— están más cerca o más lejos (en alemán se utiliza la metáfora espacial «naheliegend», que significa literalmente «situado cerca», para definir la afinidad lógica de una idea). De este modo, el concepto de lo posible implica una

relación con el concepto de distancia. El aspecto de distanciarse también reside en los conceptos de *juego*, *ironía*, *astucia* y *subversión*. Frithwin Wagner-Lippok (2018a: 7) muestra en el contexto de espacios afectivos que un tratamiento irónico de los constituyentes del teatro es crítico porque su astucia consiste en afirmar y al mismo tiempo cuestionar su propia disciplina, generando distancia hacia la misma. El espacio afectivo puede presentarse ampliado o cerrado; por ejemplo, el entramado relacional afectivo puede generar una especie de baja presión o abrirse hacia fuera. En el concepto de dicho espacio afectivo reside la táctica subversiva, o sea en la deformación por antonomasia, pues también el «repliegue» de un espacio afectivo resulta en los ejemplos de realización escénica utilizados por Wagner-Lippok (2018: 12), una ampliación subversiva de posibilidades, dado que en ambos casos, «[e]n la dicotomía entre transgresión desbordante y exuberante y discreción preventiva, estas tácticas minan el dispositivo de una economía afectiva racional». Así pues, en el «espacio afectivo» de Wagner-Lippok, cada «deformación» conduce a la subversión de la «economía afectiva racional» si es suficientemente extrema, desplegando en esta transgresión un momento crítico. En el concepto de dicho *espacio afectivo* reside la táctica subversiva, o sea en la deformación por antonomasia, pues también el «repliegue» de un espacio afectivo resulta en los ejemplos de realización escénica utilizados por Wagner-Lippok (2018: 12), una ampliación subversiva de posibilidades, dado que en ambos casos, «[e]n la dicotomía entre transgresión desbordante y exuberante y discreción preventiva, estas tácticas minan el dispositivo de una economía afectiva racional». Así pues, en el «espacio afectivo» de Wagner-Lippok, cada «deformación» conduce a la subversión de la «economía afectiva racional» si es suficientemente extrema, desplegando en esta transgresión un momento crítico. En el concepto que aquí se utiliza de espacio de posibilidades se admite, por otro lado, que la *multiplicación* de las posibilidades de elección o de acción solo implica *una mayor apertura* —es decir, una comprensión ampliada y un mejor acceso a puntos de vista y actos visibles y no tan visibles, o concebibles y menos concebibles— y, por tanto, un aumento de las alternativas de decisión. El *espacio de posibilidades* de una situación se deriva de la totalidad de las posibilidades de decisión o elección —visibles o concebibles— que hay en un momento dado. Interpretar espacialmente las decisiones posibles en una realización escénica como espacio de posibilidades implica una polaridad de cercanía —con el extremo

*inmersión*— y su polo opuesto, la *distancia*: esta última demuestra una afinidad con la estética postespectacular y su demanda de nuevas distancias para corregir la inmediatez del teatro postdramático que originalmente se utilizaba de manera crítica, pero que hoy ha dejado de ser crítica.

De esta manera, se obtiene una conexión lógica entre la dimensión crítica y un espacio de posibilidades. El espacio implica la idea de distancias, que según el caso se experimentarán como proximidad o lejanía. De ahí resulta una afinidad con el espacio que emana del concepto de *inmediatez* o su antípoda dicotómica de *mediatez*: lo inmediato «está» más cerca que lo mediato. La inmediatez es doblemente favorecida por el teatro postdramático: como relación cara a cara entre el escenario y el público y como presencia inmediata de la realidad en el escenario; en cambio, la mediatez es preferida por formas teatrales postespectaculares: con la ayuda del «tercer agente (del gran otro simbólico)» mediador que amplía la relación dual con el «interlocutor presente (el pequeño otro imaginario)» —que en el teatro se presenta como acción entre escenario y público— a una «relación a tres» de la realización escénica (Eiermann 2009: 400). Dicha relación a tres constituye en consecuencia la estética teatral crítica adecuada a las condiciones sociales presentes, que un día serán a su vez sustituidas por algo diferente: según formula Eiermann en su artículo «Vom postdramatischen Politischen zum postspektakulären Politischen» («Acercas de lo político postdramático hacia el político postespectacular»), las estéticas en el teatro deben desarrollarse para mantenerse críticas, dado que la forma de nuestro entorno vital también evoluciona: «En diez años — posiblemente incluso mucho antes— deberán buscarse en cualquier caso (o con bastante seguridad) nuevas respuestas a la pregunta de qué significa hacer teatro o arte político» (Eiermann 2012: 147).

Debido a las preferencias espaciales antagónicas entre el teatro postdramático y postespectacular, el espacio y con ello la dimensión de proximidad/distancia cobra interés como criterio para observar el potencial crítico de una realización escénica. El espacio en el que se abren posibilidades, decisiones y diferenciaciones en una realización escénica, evocadas por determinados usos de texto, implica unas ideas y cualidades vivenciales que la bibliografía teatral moderna (Laura Bieger 2007, Josephine Machon 2013, Doris Kolesch 2016) plantea como *inmersión* y que en la práctica del «teatro inmersivo» se ensayan experimentalmente como experiencias

extremas de proximidad y se discuten en sus teoremas. De ahí que la *inmersión* esté conceptualmente relacionada con el presente planteamiento y pueda ser de utilidad heurística para su respuesta. La consideración de una dimensión polar con los momentos extremos de *inmersión* y *distancia* parece heurísticamente prometedora. Posiblemente podrían asignarse aspectos inmersivos o distantes a determinados momentos de la realización escénica y apoyar, relativizar o añadir aspectos divergentes a una lógica inductiva que analice tales momentos con vistas al uso de texto y la relevancia crítica. Por este motivo, se utilizarán la *inmersión* y la *distancia* como recursos para el análisis posterior de los ejemplos artísticos, integrándose en la observación de los paradigmas.

Las estéticas inmersivas dominan cada vez más nuestra forma de percepción. Sobre todo en relación a los soportes digitales, la *inmersión* se ha convertido en un concepto estético común: «Los formatos y las situaciones inmersivas constituyen actualmente una parte significativa de la estetización del entorno vital, que marca nuestro presente por igual en la economía, la política, el ocio y la vida privada» (Kolesch 2016). Thomas Oberender (2016) afirma en una entrevista sobre los renovados Berliner Festspiele («Festivales de Berlín»): «Los grandes agentes de los procesos inmersivos no son los actores sino Google y Facebook, que quieren que nunca más dejemos su mundo. Se trata de controlar». Bajo *inmersión* se entiende un *adentramiento* en realidades y mundos vivenciales comunes: una estética que evoca experiencias de ser tragado, ser absorbido, no saber diferenciar, mezclarse o hermanarse y origina vivencias que no tienen centro o que están relacionadas con una estrechísima convergencia. En su estudio *Ästhetik der Immersion* («Estética de la inmersión»), Laura Bieger (2007: 9) define *inmersión* del modo siguiente:

La estética de la inmersión es una estética de adentrarse, un juego calculado con la disolución de la distancia. Es una estética de la vivencia corporal empática y no una estética de la interpretación fría. Y es una estética del espacio.

El concepto de *inmersión* no siempre revela aspectos de confluencia y convergencia, sino también de contraste, separación y apartamiento: en su estudio sobre teatro «inmersivo», Josephine Machon (2013: 21-22) distingue entre el sustantivo «inmersión» —como acto de sumirse en un medio *alternativo*— y el adjetivo

«inmersivo», que apunta a la estimulación multisensorial intensa *dentro* del nuevo medio y hace pensar al mismo tiempo en una apropiación y un acaparamiento:

«Immersion» thus defines the action of immersing or the state of being immersed; whereas «immersive», developed from computing terminology, describes that which «provides information or stimulation for a number of senses, not only sight and sound.» These definitions help to highlight how immersive experiences in theatre combine the act of immersion —being submerged in an alternative medium where all the senses are engaged and manipulated —with a deep involvement in the activity within that medium.

Los aspectos inmersivos representan la mezcla, la proximidad, la disolución de límites, pero también el apartamiento de un medio concomitante con el acercamiento a otro; a su vez, los aspectos de distancia representan la separación, alejamiento, limitación, ausencias, interrupciones. Queda por descubrir si la distancia también es capaz de presentar aspectos de proximidad: quizá de forma inductiva al observar los paradigmas. La oposición entre inmersión y distancia también se puede deshacer en una interacción:

Para experimentar el ahondamiento profundo, la inmersión intensa, es constitutivo en especial el momento de distancia y ruptura. En otras palabras, la tensión entre inmergir y emerger en una situación o un mundo (virtual, artificial) marca ante todo la experiencia de inmersión. Por otro lado, pertenece a la mitología de los discursos de lo inmersivo destacar unilateralmente experiencias de adentramiento, de absorción total en otro mundo, omitiendo a menudo el momento de distancia y conciencia contextual, determinante para experimentar estas vivencias (Kolesch 2016).

Los contrastes entre inmersión y distancia —y tal vez dentro de ellas mismas— implican una dialéctica que imbrica más estrechamente el «adentrarse» y «separarse» de lo que correspondería al concepto de una dimensión que se extiende linealmente. En relación a los niveles múltiples de representación de las obras de Katie Mitchell,<sup>13</sup> en las que se superpone la infinitud de la transparencia y una enajenación infinita, causada precisamente por ello, David Rösner (2009: 107) explica que la línea divisoria entre inmersión y distancia es raramente inequívoca, que ambos aspectos o tendencias

---

<sup>13</sup> Katie Mitchell es una directora de teatro y cine británica que desde hace algunos años desarrolla en sus producciones una estética de teatro y vídeo en directo.

posiblemente no sólo se puedan encontrar lado a lado en una obra de arte sino incluso en el mismo detalle estético: «Como espectador se puede optar en casi cada momento de la realización escénica entre una *suspension of disbelief* (suspensión de la incredulidad) o una *affirmation of disbelief* (afirmación de la incredulidad), dado que la oferta incluye siempre tanto la ficción inmersiva como la exposición enajenadora de su carácter hecho».

También a causa de esta multiplicidad de niveles, la dimensión de inmersión/distancia de experiencias de realizaciones escénicas parece ser un instrumento de valor heurístico. Un impulso crítico también podría partir del conflicto entre aspectos inmersivos y distanciadores de un uso de texto. Lo que se experimenta a nivel social en una imbricación compleja de negación, acaparamiento o fusión podría corresponder estéticamente a una experiencia distante o inmersiva y reflejar, mostrar y simbolizar la complejidad y ambigüedad social ante la mirada crítica. La complementariedad o dialéctica de ambos polos de inmersión y distancia podría ser por ejemplo crítica —en el sentido de *crisis*— al implicar la distancia en última instancia la negación o interrupción total de interacción, mientras que la inmersión extrema deberá aparecer como oferta de diálogo ilusoria y liberadora entre perspectivas reales, estructuras de deseo, miedos y esperanzas.

También la distancia es experimentada fenomenológicamente *antes* de cualquier interpretación «de la propia cosa [de la experiencia de la realización escénica]»,<sup>14</sup> por ejemplo en el primer reflejo afectivo a una privación: cuando se nos *priva* de una persona, la inteligibilidad acústica de una escena que nos interesa o la comprensión mental de una situación, o bien cuando perdemos el control sobre la situación en general: «privación», interrupción, «pérdida», etc. son experiencias de distancia, soledad, abandono, ausencia, también allí donde no surge sino gradualmente o sólo se le teme o espera. Cuando algo está muy lejos o se aleja es «distante». Todo lo que suscita o contribuye a suscitar tal experiencia en un uso de texto (dicho efecto también puede representar algo diferente, independiente del texto, por ejemplo una iluminación tenue) constituye un recurso para generar distancia. La «distancia» también se experimenta

---

<sup>14</sup> Husserl (1992: 10) reivindica que el conocimiento fenomenológico se guarde de prejuicios y teorías previas y regrese «a las cosas propiamente dichas».

cuando deja de poderse captar o interpretar algo, cuando enajena o el acceso está dificultado o impedido por contradicciones, rupturas y efectos enajenadores.

La distancia puede implicar crítica de lo inmersivo: como cumplimiento excesivo de una inmediatez que pretende superar o incluso tapan la brecha entre deseo y vivencia. En cambio, lo inmersivo pertenece a las formas estéticas que sobrecogen, embriagan y acaparan impulsivamente. Inmersivo es también el teatro que trabaja con estéticas de avasallamiento. Una crítica basada en Brecht deconstruye lo extático como estrategia de despiste, tras la cual sospecha un discurso afirmativo que apoya lo existente en lugar de cuestionarlo. ¿Puede entonces emerger un potencial crítico de una estética inmersiva? Dicho de otro modo, ¿puede contribuir una experiencia de inmersión a lo crítico de una realización escénica? El potencial crítico de la experiencia inmersiva depende posiblemente de las condiciones situacionales: ante una configuración escénica ilimitadamente permeable —como existe tendencialmente en la estética postdramática— la distancia puede desplegar previsiblemente un efecto crítico; ante una configuración teatral clara y rígidamente separada en escenario y platea, actores y espectadores, expresión y adornación (tal y como era habitual antes de la postdramática) la inmersión puede ser crítica disolviendo dichos límites. Una comunicación estética con el espectador que apunte a la crítica oscilará hacia el polo opuesto, en función del predominio de un *marco* social o estético más bien distanciado o inmersivo, en un «proceso comunicativo abierto hacia ambos lados» (Klementz 2007: 267).

En principio, la inmersión indica una afinidad con la idea postdramática del contacto directo supresor de límites; el concepto contrario de distancia se atribuiría por ende a la estética postespectacular y su reivindicación de nuevos desvíos estéticos, distancias o el «tercero» mediador. Al mismo tiempo, la dimensión de inmersión/distancia parece contrapuesta en sí misma, si se diferencia entre el *sumergimiento* dinámico *desde* un primer medio *en* un segundo y un *estar sumergido* más bien estacionario que permite contactos intensos. Desde esta perspectiva, los polos supuestamente extremos de *inmersión* y *distancia* aparecen como pareja dialéctica cuyos elementos se basan el uno en el otro y se necesitan mutuamente. En consecuencia, la inmersión y la distancia están conectadas de forma vibrante con el campo de tensión del espacio de posibilidades y la criticidad, en el que se sitúa el planteamiento presente, en especial a la vista de la confrontación estética en la que el teatro postespectacular

absorbe nuevas distancias contra la inmediatez del teatro postdramático, en principio utilizada con fines críticos pero actualmente convertida en acrítica. La dimensión de inmersión/distancia, que debe pensarse más bien dialéctica que polar, se utilizará por ello como recurso en el análisis de los paradigmas, es decir de forma puntual y no sistemática, para estudiar la cuestión de la criticidad de los usos de texto.

### Implicación y alteridad como recursos heurísticos en *els suplicants//conviure a bcn*

Debido a la inevitable implicación como *espectadora* en la experiencia teatral, la posición de *investigadora* se convierte fundamentalmente en ambigua, pues se plantea la cuestión de si el interés científico específico que como investigadora nunca logra «desactivar» por completo puede introducir prejuicios en la experiencia como espectadora que puedan limitar la validez de las conclusiones. Fischer-Lichte (2010: 73) considera por principio *cada* experiencia de una realización escénica como altamente subjetiva, pues «La subjetividad de todo análisis no sólo se basa en el hecho de que el analizador está involucrado en el proceso que desea analizar sino también en la subjetividad de su percepción». De esta idea resulta primero —en sentido negativo— un rechazo de la pretensión de objetividad en descripciones de realizaciones escénicas y análisis basados en éstas. Sin embargo, la renuncia con base teórica a una independencia amplia o incluso absoluta de la experiencia de la realización escénica por parte del sujeto que la experimenta no exime del deber de reproducir y analizar su propia experiencia con la máxima objetividad *posible*: la metodología empleada consiste en reducir el material traído a colación a aquella parte que proviene de la propia realización escénica.

En *els suplicants//conviure a bcn*, sin embargo, la investigadora ha intervenido en la creación de la producción, lo que plantea la cuestión de la parcialidad o falta de objetividad científica de una manera especial. La investigadora ha participado en la producción ejerciendo varias funciones, principalmente la de directora. Por este motivo, le une con la producción un conocimiento especial y una experiencia emocional personal. Al problema de la neutralidad u objetividad que resulta de forma acentuada de la participación propia se enfrenta, en la parte positiva, la oportunidad de aprovechar



heurísticamente la subjetividad epistémica y emocional como contexto cognitivo especial a través de la experiencia múltiplemente codificada (en el trabajo conceptual, en los ensayos y como espectadora de la realización escénica). Precisamente la involucración especial y el interés personal, la experiencia de la realización escénica, el conocimiento de la puesta en escena y la familiaridad con el proceso de producción y los ensayos pueden aportar conclusiones específicas. Así pues, determinadas experiencias pueden conducir a lo largo del análisis, considerando unos conocimientos previos de dicho contexto, a una percepción más profunda que la «doctrina pura» de una observación al parecer objetiva, que por los motivos indicados igualmente no pasa de ilusoria.

De ahí que se haya incluido un trabajo propio como tercer paradigma junto a dos realizaciones escénicas mucho más conocidas, pese a su difusión pública relativamente reducida: no obstante, tendrá que demostrarse que la involucración incriminada de la investigadora como productora del producto realización escénica no tiene por qué mermar el análisis fenomenológico de la experiencia de la realización escénica, porque dicha experiencia no constituye una parte de la *producción* como contexto experiencial sino que surge como acción intermedia actual y única entre actores y espectadores de la realización escénica misma. La parcialidad selectiva pone en peligro el *recuerdo* posterior de la experiencia de la realización escénica, pero no la realización escénica como tal. Dicho recuerdo debe por ende producirse aplicando un especial *cuidado fenomenológico*.

De este modo, *els suplicants//conviure a bcn* se convierte en una ocasión de alteridad cultural, lingüística y estética: Alemanes, catalanes, africanos y una colombiana colaboran y sus respectivos idiomas, hábitos y barreras culturales y tematizan alteridad en el escenario. El conflicto de la ajenidad mutua se muestra en las condiciones de producción que hacen necesaria una *mediación* de comunicación en forma de traducciones, explicaciones, rodeos y habituaciones durante el trabajo conceptual y los ensayos; se muestra en el propio *tema* de la realización escénica: la irrupción de lo desconocido y por lo tanto amenazador en un mundo ingenuo que creía haber vencido lo extraño a base de ciencia o aislamiento; y se muestra en las extrañezas conceptuales. En esta problemática repetitiva de la ajenidad se refleja la forma de trabajar y pensar de la producción y de la presente investigación: allí donde posiciones

subjetivas implican una participación concreta, ello no se desdeña sino que, al contrario, se interpreta y aprovecha como estrecha relación entre teoría y práctica.

El tercer paradigma cuenta asimismo con la ventaja de que es posible remitirse al proceso de creación del uso de texto en los ensayos que son de interés para la investigación. La discusión de su origen, no sólo porque gracias a ellos se abren campos semánticos y posibilidades de asociación —es decir, como escribe Roselt (2009: 8), «se inician, estructuran y coordinan aquellos procesos que hacen siquiera posible la estética del teatro contemporáneo»— sino porque en este caso se perciben los procesos de ensayo como pieza fundamental del *proceso* artístico llamado *els suplicants//conviure a bcn* y no tanto como recurso para generar el correspondiente *producto* artístico. El conocimiento de la puesta en escena no tiene por qué poner en entredicho la experiencia de la realización escénica en *els suplicants//conviure a bcn* debido a un posible sesgo, pero sí el *recuerdo* posterior de la misma con vistas a la presente investigación. Como involucrada, la investigadora podría quizá recordar sólo determinados aspectos deseables de la realización escénica. De ahí que el recuerdo deba producirse bajo ciertas reservas.

No obstante, y pese a que la investigadora haya asistido a la realización escénica explícitamente como *espectadora*, conviene no utilizar todas sus experiencias de la realización escénica como material de análisis para este paradigma, sino que cabe suponer que parte de las mismas han surgido de un conocimiento específico como directora. Si bien los espectadores que asisten repetidamente a la realización escénica y por ello prevén en parte el desarrollo de la misma también aportan ciertos conocimientos previos. Les da una relevancia afectiva y epistemológica que dificulta el «dejarse caer» en la posición de espectador. Ello hace que las experiencias se vean desde un prisma diferente, en cierto modo específico de la dirección, lo que dificulta su selección y descripción así como la necesaria «limpieza» de aquellas partes de la experiencia que no surgen de la propia realización escénica, por lo que el análisis puede parecer arbitrario y poco conclusivo más allá de un contexto experiencial subjetivo. Para el análisis de los usos de texto hace falta utilizar un criterio para seleccionar momentos de experiencia especiales y surgidos manifiestamente de la propia realización escénica. Ello conduce a la pregunta: ¿Cómo surgen cosas que pese a la parcialidad subjetiva se pueden considerar experiencias como *espectadora de la realización*

*escénica* (y no como *directora de la producción*)? ¿Qué experiencias transgreden por principio el conocimiento experto generado por la implicación propia? Es el caso de las experiencias que subvierten la anticipación, por ejemplo las que se apartan, resultan inesperadas, sorprendentes o alienantes. De ahí que esas cualidades, especialmente la «sorpresa», puedan servir como criterio de experiencias que surgen de la propia realización escénica y no del conocimiento derivado de la involucración propia: sólo puede sorprender lo que se aparta, es inesperado o extraño. Puede ser el caso de detalles, contextos o experiencias generales, que a pesar de un conocimiento previo subjetivo hacen que una función sea vivida y experimentada como algo nuevo. Sólo desde esta perspectiva puede tener lógica asistir a varias funciones de la misma producción.

En este caso es totalmente indiferente la *intensidad* de la sorpresa o extrañeza experimentada: desde una perspectiva fenomenológica, solamente cuenta *que* tenga lugar dicha experiencia asociada (que acompaña la experiencia de un uso de texto): en tal caso, la investigadora puede tener certeza de que surge del propio uso de texto y no del conocimiento previo originado por su involucración. Ante todo lo que resulta cuanto menos un poco extraño o sorprendente ya no ocupa la posición de directora sino de *espectadora*.

Asimismo puede obtenerse en retrospectiva un correctivo para la metodología a partir del conocimiento transmitido por las «experiencias sorprendentes». Una experiencia sorprendente permite plasmar de forma especialmente plástica en qué consiste generalmente la experiencia teatral: precisamente en este «dejarse sorprender», lo cual sorprende a su vez si se ha producido un trabajo propio y apenas se cuenta con sorpresas. El criterio de *dejarse sorprender* condiciona la selección de materiales de forma totalmente natural. Cuando Weiler y Roselt (2017: 82) afirman que se trata de un margen de maniobra que «da lugar a distintas formas de percibir las realizaciones escénicas, por ejemplo la sorpresa», ello también significa que la sorpresa al experimentar usos de texto amplía como tal el espacio de posibilidades, por lo que constituye una fuente de lo crítico.

Para un análisis orientado al uso de texto puede ser incluso una ventaja que no existen de momento fuentes bibliográficas acerca de esta producción del colectivo creador. Por ello no pueden influir opiniones de terceros en el análisis. La falta de

interpretaciones radicaliza el enfoque fenomenológico en el sentido de que el trabajo científico no está influenciado por ninguna otra opinión prefigurada. Así pues, este paradigma puede mostrar la importancia que tienen la creatividad y el arte de describir para un análisis fenomenológico. Con las dificultades añadidas de la subjetividad particular y de las ausentes interpretaciones alternativas el análisis de un propio trabajo adquiere un carácter experimental, que podría aportar heurísticamente conocimientos al análisis de las realizaciones escénicas.

No obstante, una persona involucrada en el proceso de producción experimenta la realización escénica de forma especialmente selectiva: prevé generalmente la acción escénica (salvo las partes improvisadas o imprevistas) y se centra en determinados momentos por interés artístico o personal. Les da una relevancia afectiva y epistemológica que dificulta el «dejarse caer» en la posición de espectador. Ello hace que las experiencias se vean desde un prisma diferente, en cierto modo específico de la dirección, lo que dificulta su selección y descripción así como la necesaria «limpieza» de aquellas partes de la experiencia que no surgen de la propia realización escénica por lo que el análisis puede parecer arbitrario y poco conclusivo más allá de un contexto experiencial subjetivo.

Para el análisis de los usos de texto hace falta utilizar un criterio para seleccionar momentos de experiencia especiales y surgidos manifiestamente de la propia realización escénica. Ello conduce a la pregunta: ¿Cómo surgen cosas que pese a la parcialidad subjetiva se pueden considerar experiencias como *espectadora de la realización escénica* (y no como *directora de la producción*)? ¿Qué experiencias transgreden por principio el conocimiento experto generado por la implicación propia?

Es el caso de las experiencias que subvierten la anticipación, por ejemplo las que se apartan, resultan inesperadas, sorprendentes o alienantes. De ahí que esas cualidades, especialmente la «sorpresa», puedan servir especialmente como criterio de experiencias que surgen de la propia realización escénica y no del conocimiento derivado de la involucración propia: sólo puede sorprender lo que se aparta, es inesperado o extraño. Puede ser el caso de detalles, contextos o experiencias generales, que a pesar de un conocimiento previo subjetivo hacen que una realización escénica sea vivida y

experimentada como algo nuevo. Sólo desde esta perspectiva puede tener lógica asistir a varias funciones de la misma producción.

En este caso es totalmente indiferente la *intensidad* de la sorpresa o extrañeza experimentada: desde una perspectiva fenomenológica, solamente cuenta *que* tenga lugar dicha experiencia asociada (que acompaña la experiencia de un uso de texto): en tal caso, la investigadora puede tener certeza de que surge del propio uso de texto y no del conocimiento previo originado por su involucración. Ante todo lo que resulta cuanto menos un poco extraño o sorprendente ya no ocupa la posición de directora sino de *espectadora*.

Ello pone de manifiesto que el conocimiento de la producción y el proceso de ensayos no tiene de entrada por qué impedir un análisis fenomenológico. En el caso presente puede aprovecharse no sólo para poner en el punto de mira la criticidad de los usos de texto y la realización escénica sino también para relacionarla con estrategias estéticas críticas. Sobre la base de la *artistic research*, las estrategias de escenificación se presentan como hipótesis de investigación: Anke Haarmann (2011: 8 y 5) ve en esta forma de estética de producción que actúa y reflexiona, como en el caso del *ready-made*, un «gesto actuante» en el cual el teatro surge como praxis autorreflexiva crítica: «La investigación artística, entendida como estética en cuanto a la producción, puede comprenderse como práctica que reflexiona artísticamente como fin en sí mismo». De ahí que el proceso de reflexión, decisivo para lo crítico, debería hacerse especialmente visible en este paradigma porque la «fase de actividad» también queda ilustrada en forma de proceso de ensayos. La transparencia de la forma de proceder propia en la producción propia también permite entender mejor el aspecto creativo de la analítica fenomenológica: el enfoque fenomenológico trata de investigar no *el* arte (como *objeto* de investigación) sino *en el* arte (como contexto, entorno, medio).

Las experiencias con potencial para sorprender se distinguen en una primera aproximación a tres niveles:

1. «cosas» de experiencias individuales: elementos como palabras, frases o movimientos nuevos al crearse por ejemplo mediante improvisaciones;
2. la experiencia del funcionamiento de un contexto, que pese a haberse ideado y creado como director, sólo se puede experimentar en la

realización escénica y como espectador si «funciona», si por ejemplo surte un determinado efecto afectivo o cognitivo;

3. la experiencia de contextos nuevos más amplios, de «estados de ánimo generalizados» o «interpretaciones» más generales que pueden surgir provisionalmente como «sentido» de una realización escénica. En este contexto cabe situar también la apertura por sorpresa de espacios de posibilidades que desencadena experiencias globales como la aparición de sentimientos religiosos hasta el momento poco familiares o una tristeza generalizada causada por la representación de una escena determinada.

En los tres niveles, la directora también puede vivir experiencias sorprendentes como espectadora-investigadora en una realización escénica de su propia producción. Las condiciones especiales como distracción o falta de atención, enfado o —al revés— alegría expectante por un determinado suceso pueden fomentar la sorpresa, poniendo por un momento la expectativa de parte: la directora *distraída* se encuentra más próxima al estado de atención de un espectador cualquiera que la directora que sigue el texto en mente; en un estado de rabia, los momentos escénicos pueden destacar más si alivian (sorprendentemente) la rabia; al revés, la «alegría expectante» se ve repentinamente empañada si un detalle escénico termina por incumplir las expectativas.

Las descripciones se basan en un resumen de memoria realizado la mañana siguiente a la realización escénica visitada. Mathias Warstat (2011: 56) destaca que el resumen de memoria como base de partida del análisis surge a partir de un dilema metodológico, «porque estrictamente hablando, las realizaciones escénicas sólo se pueden analizar en realizaciones escénicas». En su opinión, el resumen de memoria sólo debe proporcionar impulsos a una reflexión intensa acerca de una realización escénica: «Debe evitar situar a la fuerza aspectos en el centro del análisis que ni tan solo responden a la experiencia propia de la realización escénica» (Warstat 2011: 58). De ahí que un resumen de memoria constituya un punto de partida personal y al mismo tiempo una guía de orientación para reflexiones posteriores. Según Warstat (2011: 61), el resumen de memoria es un texto que «sirve más como autocomprensión en determinadas fases de un proceso investigativo que si se dirigiera como tal a un público

amplio» (Warstat 2011: 61). Por este motivo, el resumen de memoria constituye en el presente trabajo el primer punto de partida de reflexiones y análisis de la investigación. Las descripciones del anexo son procesamientos y elaboraciones del resumen de memoria utilizando el texto escrito, una videograbación de la realización escénica y bibliografía, que formulan, reformulan, ordenan y estructuran las conclusiones todavía no sistematizadas del resumen de memoria en un proceso dilatado en el tiempo. Según Weiler y Roselt (2017: 96), la propia descripción de la realización escénica constituye una «fase del procedimiento metodológico que incluye la búsqueda de palabras, el ensayo de formulaciones y la revisión continua del texto propio», enfrentándose a una dificultad que Weiler y Roselt denominan «paradoja de descripciones»: tener que fundir las experiencias perceptivas en palabras de tal modo que «resulten en una imagen» para el lector, es decir, no sólo describirlas con la máxima precisión y objetividad posible sino también tenerlas en cuenta y formularlas «como lo que se ha percibido como proceso y a lo que le seguía este posicionamiento intencional» (2017: 98).

En su estudio, Denis Leifeld (2015: 9) destaca especialmente las experiencias de realizaciones escénicas que «superan los patrones de experiencia y comprensión esperables». En este contexto, hace hincapié en la importancia de «desarrollar una escritura que genere proximidad hacia el objeto mediante el acto de dar forma» (Leifeld 2015: 288), que denomina «descripción cercana». De este modo, la proximidad subjetiva es por naturaleza una parte constitutiva de las descripciones de realizaciones escénicas. En este sentido, las descripciones de las experiencias de realización escénica presentadas en el anexo no sólo constituyen el material de partida sino también una primera fase analítica del trabajo. Debido a su extensión y la redundancia de experiencias analizables, éstas figuran en el anexo.

## Estructura del trabajo

En los próximos tres capítulos se analizarán los usos de texto en las tres realizaciones escénicas.

Al inicio, la trayectoria profesional y las características del método de trabajo de la dirección artística sentarán la base para el posicionamiento del paradigma en el panorama teatral contemporáneo.

Al espectador se le presenta el texto dentro del contexto de la realización escénica por primera vez en forma de metainformación a modo de marco, como en el folleto. Según Eiermann (2009: 281), «el acto de observar como público es siempre un acto informado especialmente a través del uso de soportes como programas, críticas o páginas web». Por lo tanto, a continuación —después de la trayectoria profesional y unas consideraciones previas— se analizarán los usos de texto en el perímetro *de la realización escénica*:<sup>15</sup> este último incluye la situación de entrada, información previa (anuncios mediante folletos etc.), conversaciones entre espectadores y el posible conocimiento por parte de los espectadores de un texto escrito.

A la observación de la situación de entrada y los usos de texto en los márgenes de la realización escénica le sigue un resumen del texto escrito que constituye la base. Aquí no se experimenta ningún «uso de texto» de acuerdo con el sentido empleado aquí, pues el texto escrito no aparece en la realización escénica. Más bien, como material de los usos de texto, se consideran y explican sus componentes y características.

En los análisis siguientes se usarán las experiencias reunidas en el transcurso posterior de las realizaciones escénicas. El orden de los usos de texto tratados de una realización escénica sigue en parte un orden cronológico y en parte la consideración de los aspectos de la experiencia de la realización escénica que más destacan. La observación de los diferentes usos de texto sigue los aspectos principales de cada realización escénica: en *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* se analizan en

---

<sup>15</sup> La zona marginal de la realización escénica no se puede delimitar en la teoría: también las informaciones que se sitúan temporal o espacialmente lejos de la acción escénica propiamente dicha, por ejemplo una vivencia en el taxi hacia el teatro, pueden considerarse a posteriori parte de la experiencia de la realización escénica. Wagner-Lippok atribuye dichas experiencias al «espacio afectivo» de la realización escénica (Wagner-Lippok 2018: 5).



primer lugar los usos de texto que se identifican por los actores (seguidos de la música y la escenografía como ámbitos de producción); en *Numax-Fagor-Plus* se relaciona el análisis de los usos de texto al inicio con la estructura escénica y la distribución espacial (antes de dirigirse a la performer, la música y el público); en *els suplicants//conviure a bcn* ocupan el primer plano unos usos de texto que parten del estatus intermedio especial de los actores, mientras que otros aspectos quedan en segundo plano. Esta observación aparentemente arbitraria sigue la mencionada ponderación subjetiva de la experiencia en la que se basa el presente análisis. Dicho patrón diverso tiene sentido además por tres motivos: 1. La propia *experiencia de la realización escénica* no es uniforme o sistemática sino que a veces se estructura cronológicamente, para después surgir –de forma totalmente asistemática– de momentos individuales destacados; 2. la *experiencia subjetiva* de la investigadora está codeterminada por el hecho de conocer como práctica del teatro determinados aspectos de producción (vestuario, escenografía,...) como *unidades categoriales*, conocimiento categorial que deberá permanecer visible en la ordenación de los usos de texto para facilitar una corrección fenomenológica de las experiencias observadas; 3. al igual que la propia experiencia de la realización escénica, el *recuerdo* de la experiencia posiblemente no esté estructurado de manera uniformemente cronológica; desde una perspectiva fenomenológica, una cronología objetiva sería deseable porque ocultaría el carácter subjetivo de la experiencia de la realización escénica en el que se basan las observaciones fenomenológicas. Sin embargo, los criterios de clasificación de «cronología» y «peculiaridad específica de la experiencia» resultan a menudo en el mismo orden de usos de texto: por ejemplo, la escena inicial de cada paradigma constituye el comienzo porque como inicio cronológico presenta un marco de conocimiento decisivo para el resto de la realización escénica, determinando todo lo posterior.

La piedra angular de los usos de texto en *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* es el contraste en la distribución del texto entre los actores, en el que se revela una alienación fundamental del individuo en la sociedad capitalista. Así pues, el foco está puesto en el uso de texto hipertrófico e hipotrófico que parte de un actor protagonista o un coro de gimnastas. En *Numax-Fagor-Plus*, el uso de texto se manifiesta en el aparato normativo dominante de una configuración técnica que acarrea la progresiva ausencia de la performer y el empoderamiento de los espectadores: un

cambio de papeles entre el escenario y el público. En *els suplicants//conviure a bcn*, la disolución de la univocidad y el destaque de gestos abren los límites entre teatro y realidad. Se hace hincapié en el procedimiento experimental de apertura y transgresión de la situación teatral. Debido a la implicación propia, se da, para explicar esto procedimiento, una pincelada adicional del proceso de creación de los usos de texto.

Para no romper innecesariamente el flujo de la lógica observadora y analítica, las tres descripciones orientadas fenomenológicamente de las experiencias de realización escénica concretas que forman la base del análisis figuran en el anexo.

# 1. Paradigma René Pollesch: *Kill Your Darlings! Streets of Berladelphia*

## 1.1. Trayectoria y características del modo de trabajar: contextualización del paradigma

René Pollesch fue uno de los primeros graduados del Instituto de Ciencias del Teatro Aplicadas (ATW) de la Universidad Justus Liebig de Gießen, fundado por el investigador polaco y alumno de Brecht Andrzej Wirth,<sup>16</sup> que impulsó la unión y permeabilidad mutua de la estética teatral práctica y la formación teórica. El que sería autor de *Postdramatisches Theater* (1999), Hans-Thies Lehmann, que trabajó allí como colaborador científico, alabó en su discurso con motivo del 30º aniversario del ATW el espíritu libre de Andrzej Wirth y su interés por el teatro joven radical, que convierten «al ATW en un centro de creatividad» (Lehmann 2012a). Con el tiempo, se ha pasado a considerar el programa como *Gießener Schule* («Escuela de Gießen»), cuyos graduados han venido marcando la estética del teatro contemporáneo alemán hasta la actualidad, entre ellos Rimini Protokoll, She She Pop, Herbert Krösinger y muchos más. En su laudatoria pronunciada con motivo de la entrega del Premio Europeo de Teatro a Andrzej Wirth por el Instituto Internacional de Teatro (ITI), Pollesch (2008) reconoció considerarse «parte de la trayectoria de Andrzej Wirth». El movimiento y la fecundación mutua entre teoría y práctica así como la negativa a corresponder a un concepto preconfigurado de teatro y ciencia (Matzke 2012a: 8) han caracterizado al Instituto desde su inicio. Annemarie Matzke (2012: 1), también graduada del ATW, ve en «la búsqueda de nuevas formas de trabajo en el colectivo, la (auto)reflexión de la autoría individual, la revisión de estructuras teatrales jerárquicas y la experimentación con nuevas formas de representación» un elemento clave del programa de estudios, que abandona la distinción clásica entre dirección, interpretación, dramaturgia, ciencias teatrales y escenotecnia. Pollesch destaca asimismo la influencia de las piezas didácticas

---

<sup>16</sup> El experto en teatro y literatura germano-polaco Andrzej Tadeusz Wirth se convirtió en el curso académico 1982/83 en el director y cofundador del nuevo programa de estudios de la Universidad de Gießen, procedente de Estados Unidos. En 1999, Heiner Goebbels asumió la cátedra del instituto, que dirige actualmente junto con Gerald Siegmund (Matzke 2012a: 7).

de Brecht durante su formación en aquella institución, que entiende como iniciación a su trabajo en el teatro. Desarrolla las ideas de las piezas didácticas que apuntan a una «actitud» y a la «estrecha relación entre la corporalidad presente y el proceso lógico» (Massalongo 2016: 31), así como técnicas de distanciamiento con los recursos del teatro actual para alcanzar una perspectiva más aguda de las configuraciones de poder dadas, es decir, «construcciones que se transmiten como normalidad» (Raddatz 2007: 196), porque según el mismo Pollesch, «lo que no debe estar en juego es el hombre como proyecto sino el hombre como construcción» (citado en Raddatz 2007: 199).

Ya durante su carrera en Gießen, Pollesch experimentó con un estilo escrito propio que combinaba el lenguaje cotidiano con la teoría y un estilo hablado acelerado en el escenario atravesado por chillidos ocasionales. Allí comenzó a producir sus propios textos (Finter 2012: 46-47) director y autor independiente, antes de asumir la dirección artística del *Prater der Volksbühne* en la Rosa-Luxemburg-Platz de Berlín de 2001 a 2007. Mientras seguía trabajando en otros teatros, creó allí su trilogía pionera *Stadt als Beute* («Ciudad como presa»; 2001), *Insourcing des Zuhause – Menschen in Scheißhotels* («Insourcing de la casa – hombres en hoteles de mierda»; 2001) y *Sex* (2002), invitada en 2002 a los Encuentros Teatrales de Berlín. En ella trata las relaciones de poder sexistas de las culturas occidentales, basadas en la heterosexualidad como norma y que marcan la vida laboral y privada, así como el arte y la cultura del neoliberalismo.

Ante tal contexto es posible presentar importantes rasgos comunes a todas las producciones —anti-representación, subjetividad, politicidad— y posicionar la dirección de autor extraordinariamente productiva de Pollesch. Como aspecto destacado de la estética de *producción* en las puestas en escena de Pollesch, cabe mencionar asimismo el «trabajar el teatro como situación», cuyo nivel de consistencia entre las producciones de renombre internacional sólo se encuentra en las performances de Forced Entertainment.

## Anti-representación, subjetividad y politicidad

Los trabajos de Pollesch tematizan las crisis de la sociedad tardocapitalista neoliberal (Siegmund 2014: 130). Sitúan cuestiones de actualidad en el contexto general de la economía, la tecnificación y la globalización, debatiendo en dicho marco la construcción de identidad y alteridad (Bergmann 2015: 253). Diedrich Diedrichsen (2008) califica la forma como Pollesch trata la teoría en sus textos como «teatro discursivo». El discurso tiene lugar en sentido doble: por un lado, se (re)produce en el teatro; por el otro, Pollesch introduce el propio teatro en el discurso. De este modo coloca, según opina Matzke (2012: 126), «en sus publicaciones los textos teatrales junto a entrevistas y textos propios, por ejemplo sobre Brecht y Baudrillard». Por este motivo, Matzke ve en él al «iniciador del discurso de un pensamiento [...] que está en búsqueda permanente de sus propios parámetros». Pollesch tematiza la artificialidad de la normalidad y lo casual de la convivencia cotidiana «enriqueciendo» sus textos con numerosos elementos decorativos a partir de debates humanísticos actuales (Bergmann 2014: 53).

Un denominador común de estas atribuciones puede verse, por un lado, en la imbricación de la teoría y la práctica, en la que «el estudio de la teoría —no sólo las teorías del teatro sino también del sujeto o del lenguaje [...]— está en pie de igualdad con la práctica teatral» (Matzke 2012: 120), y, por el otro, en una crítica radical de la representación que deconstruye todas las posturas del teatro dramático, orientándose en su lugar en el lenguaje de los formatos cinematográficos y televisivos y la publicidad. Stegemann (2015: 190) habla de «teatro antirepresentativo», que considera el paradigma por antonomasia del teatro contemporáneo. Tanto la forma de actuar que Pollesch desarrolla con sus actores como sus textos son programáticos en el sentido de que no objetivan sus temas ni los representan de forma supuestamente objetiva sino que los reproducen en la propia escena, dejándolos en cierto modo a su propia merced y subjetivizándolos: un título de una obra como *Ich schau dir in die Augen, gesellschaftlicher Verblendungszusammenhang* («Te miro a los ojos, contexto de ceguera social», 2010)<sup>17</sup> remite a la confrontación personificada entre un contexto

---

<sup>17</sup> La obra fue estrenada en 2010 en la Volksbühne de Berlín con Fabian Hinrichs como protagonista. El concepto de «contexto de ceguera» proviene de Theodor Adorno (1966: 397), que se pregunta hasta qué

abstracto y una instancia subjetiva. No existe una perspectiva (de autor o director) aparentemente objetiva que está por encima de las cosas, sino sólo subjetividades y «contextos» formulados por éstas. En la crítica de la representación que esta obra formula a través del tema de la crisis financiera —que a su vez encarna un problema de representación, que es la cuestión de quién es responsable— no se afirma sin más el contexto negociado sino que se eleva a personaje escénico que actúa de forma autónoma, a un actor en pie de igualdad. Con estos trucos dramáticos y transgresiones formales, Pollesch se declara desde sus inicios contrario a representar los problemas sociales en el teatro como *objetos*, dejando en cambio que *actúen* por sí mismos, como si de actores se tratara. La crítica del teatro representativo constituye el núcleo formal de su trabajo, si bien admite en una entrevista con Carl Hegemann:

Mi teatro no es del todo libre de representación porque contiene momentos que superan la realidad propia. Pero en lo que yo llamo teatro representativo, esta forma de proceder suele servir para olvidar la realidad propia. Todo lo que sucede realmente con los actores y el director en un trabajo no se puede olvidar sino que debe reflejarse, también las realidades especiales del espectador (Pollesch 2005: 48).

A medida que el modelo representativo se va resquebrajando, la relación de los sujetos con el mundo y su papel en el mismo se vuelve problemática, lo que Pollesch tematiza por ejemplo cuestionando instancias tradicionales del teatro como el director, los actores, el apuntador, etc. A modo de ejemplo, Pollesch integra a menudo a la apuntadora en la obra, al situarse abiertamente en el escenario, moverse con los actores o sentarse en la primera fila de platea, recitando con toda tranquilidad el texto a los actores con el mismo volumen de voz y muchas veces extendiéndose varias líneas. De este modo se recuerda que este texto no es una necesidad intrínseca de los personajes sino un recurso teatral. Totalmente fiel a Brecht, en lugar del texto se subjetiva el trabajo estético de corrección en la persona de la apuntadora, dejándolo visible como actividad en sí misma.

Los sujetos escénicos de Pollesch no parecen ser personajes ficticios ni meros actores: la actriz Sophie Rois se queja en la obra *Capucetto Rosso* (2005) de que ha

---

punto es capaz el arte de «romper» el contexto de ceguera de la historia y la sociedad. Su dialéctica negativa la entiende como «copia del contexto de ceguera universal y su crítica».

perdido la inspiración. Este comentario puede referirse tanto a la actriz Sophie Rois como a su personaje escénico: mientras el comentario aparece (en el escenario) en un determinado contexto histórico o social —normalmente presentado claramente como ficticio—, al mismo tiempo responde (a nivel de la realidad cotidiana) a la queja notoria de los artistas de que en aquel momento no están «nada» inspirados. Tal texto escénico ambiguo, que hace referencia a contextos tanto ficticios como reales, es totalmente natural en un teatro con aspiraciones, pero Pollesch radicaliza el entrecruzamiento de niveles lógicos haciendo ambiguos no sólo determinadas frases o contextos sino todo el entramado al no *representarlo* sino *reinterpretarlo*. Esta evocación repetitiva de contextos vitales reales en el escenario no es una manifestación representativa sino *performativa* de la realidad social, pero que al mismo tiempo se *narra* en cierto modo apuntando hacia sí misma (recursivamente). A diferencia del teatro representativo, el tema se divide en cierta manera en dos formas opuestas de presencia: se formula explícitamente en el texto y aparece como acción escénica inmediata, que no imita un argumento sino que se consume performativamente aquí y ahora: de este modo se hace a un tiempo visible e invisible. En la penetración mutua de elementos de actuación performativos y miméticos, esta reinterpretación trasciende dicotomías corrientes como diferencia/identidad, correcto/incorrecto, izquierda/derecha o rebelde/adaptativo. En la deconstrucción estética de las relaciones sociales no sólo se entrelazan la vida y el arte sino que la realidad de la vida también emerge modificada de este procesamiento artístico, del mismo modo que en el procesamiento artístico de la realidad social se modifican las estructuras teatrales: Diedrich Diederichsen llega incluso a negar en su laudatoria de Pollesch la existencia de una determinada temática de contenido en dichos trabajos teatrales, circunscribiéndola como redefinición fundamental de la misión del autor, actor, apuntador, conjunto, texto y música (Diederichsen 2014: 8). Visto así, cualquier puesta en escena de Pollesch es una reinterpretación de un metatema teatral.

También en relación a sus textos, Pollesch vincula los discursos sociales, políticos y filosóficos a sí mismo y a los actores. Así, se ha convertido en un lema la frase «¿qué tiene eso que ver conmigo?» que —justificadamente o no— se le puso en boca durante su trabajo con actores (Pollesch formula esta pregunta a la actriz en la ficción documental *Stadt als Beute* («Ciudad como botín» DVD 2005). Debido a esta doble aspiración a tratar en la tematización de los elementos más fundamentales del

teatro también las formas vitales y cuestiones intrínsecas, Patrick Primavesi habla de una idea totalmente nueva de lo que debe considerarse «político»: el análisis autorreflexivo de la situación propia que — a diferencia de Brecht y las ideas que parten de él en relación a un teatro informativo que toma políticamente partido— hace teatro en una *forma* política: «Sin embargo, el camino hacia allí sólo conduce a través de una nueva conciencia de que el propio teatro forma parte de la realidad» (Primavesi 2011: 99). Por lo tanto, la *forma* cómo se *produce* teatro sobre la sociedad constituye como tal una declaración política. Es justamente esta realidad llamada «teatro» que Pollesch parece subrayar una y otra vez en sus trabajos allí —y precisamente allí— donde aliena estéticamente; el lugar predilecto de dicha alienación son sus textos: Allí se pueden mezclar fragmentos teóricos con lenguaje cotidiano, relacionando ambos con el teatro y la realidad. Desde este estatus del teatro como paradigma de realidad social también se justifica la unión personal entre autor y director en una «dirección de autor».

### Dirección de autor

En su tesis doctoral publicada en 2011, Karin Nissen-Rizvani analiza el concepto de «dirección de autor» considerando puestas en escenas y textos de Christof Schlingensiefel, René Pollesch, Fritz Kater y Sabine Harbeke, cuya peculiaridad consiste en la unión personal entre autoría y dirección. Este concepto es especialmente aplicable a Pollesch, que piensa la práctica de la producción y la generación de texto como un todo, modificando a menudo sus textos a lo largo de todo el proceso de ensayos. Sus «textos sólo surgen en su forma definitiva a través del debate y la improvisación en el proceso de ensayos, por lo que están íntimamente ligados a los performers que participan en la puesta en escena» (Vollhardt 2014: 70). La dirección y la autoría, normalmente «dos procesos creativos mutuamente adaptados pero separados», se juntan en un «proceso abierto hacia el acontecimiento teatral» (Nissen Rizvani 2015: 115). En lugar de realizar una dirección convencional, Pollesch reduce sus acotaciones típicamente a hablar rápidamente para continuar otra intervención y a la autorreferencialidad, en lo que Primavesi ve al mismo tiempo una «realización artística estética» y una «práctica socialmente condicionada». Al escribir Pollesch sus textos «también en relación al proceso de ensayos y la institución teatral», se sitúa «a caballo



entre concebir, escribir, ensayar y poner en escena en relación al nivel del público» (Nissen-Rizvani 2011: 10).

Esta relación también se reconoce en que Pollesch no sólo *trata* los mecanismos de materialización del trabajo artístico en una situación neoliberal y que su crítica y teorización hace referencia más allá de las situaciones escénicas ficticias, sino que también encarna la propia producción y materialización: en los últimos 25 años ha realizado más de 150 obras/producciones. En 2001 obtuvo el Premio de Teatro de Mühlheim por *world wide web slum* (Prater Berlín 2001) y otra vez en 2005 por *Capuccetto Rosso* (Festival de Salzburgo). En 2002 fue elegido mejor dramaturgo alemán por la prestigiosa revista «Theater heute» («Teatro hoy»). En 2007 obtuvo el Premio de Teatro Nestroy en la categoría de autor y el Premio de Autor por *Das purpurne Muttermal* (El lunar lila 2006, Burgtheater Viena), y en 2008 el Premio del Público de Mühlheim por *Fantasma* (2008, Burgtheater Viena). En 2012 fue galardonado con el Premio Else Lasker-Schüler por su trayectoria.

#### Trabajar sobre la situación teatral – Pendant Forced Entertainment

De acuerdo con la tesis formulada por Diederichsen y mencionada anteriormente, según la cual el tema real de Pollesch es la redefinición de todas las funciones escénicas, a través de Matzke (2015: 16) es posible reconocer en todos los trabajos de Pollesch un modelo de colectividad y su propia posición dentro de las estructuras de poder en la creación teatral que se basa en la idea de un «trabajar el teatro como situación» de forma permanente. Esta característica se encuentra en todos sus trabajos y se asemeja mucho al proyecto de estética de producción del colectivo teatral inglés Forced Entertainment, cuyas funciones también reflejan siempre las situaciones de actuación y formas narrativas propias así como la relación entre el yo y el papel. Al igual que en Pollesch, la estética y la forma de trabajo están indisolublemente ligadas, y los integrantes en torno al director de Forced Entertainment Tim Etchell están imbuidos desde hace muchos años con la forma de trabajar del colectivo. También el papel del texto —pese a unas características fenomenológicas o usos de texto totalmente diferentes— es comparable a Forced Entertainment: también aquí, performance significa sobre todo hablar: «Cada una de sus obras consta exclusivamente de actos de

hablar. A través de diferentes procedimientos dirigen siempre la atención al propio acto de hablar. Ello incluye leer textos y la actuación frontal en el escenario, desde donde los actores hablan directamente al público, así como prescindir de todo ilusionismo escénico» (Siegmund 2004: 210). Dicho acto de hablar no remite en ambos casos a unas propiedades de personajes sino a características de la situación teatral propiamente dicha, para la que cualquier acción escénica es siempre sólo un pretexto: ambos casos se centran en la propia situación escénica, el diálogo en el espacio intermedio entre escenario y público. En ambas estéticas se cuestiona una y otra vez la consolidación de la comunidad de actores y público. En *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia*, Hinrichs habla a menudo desde el escenario directamente a los espectadores en primera persona plural. Ello sugiere comunidad, también comunidad productiva, y hace que la realización escénica parezca una obra conjunta de actores y público, lo que a su vez queda en suspenso cuando Hinrichs dice: «Eso lo hemos hecho para vosotros» (Pollesch 2014a: 321). Hinrichs interactúa aquí con el público «con pose de presentador», jugando con la «posibilidad de una comunidad» de los presentes en el teatro para desecharla a continuación (Schuster 2013: 177). Al final parece casi ofender a los espectadores: «Eso no era para vosotros. No lo hemos hecho para vosotros. ¡Nunca lo hemos hecho para vosotros!» (Pollesch 2014a: 321). Tim Schuster (2013: 179) constata una «relación curiosa de la producción hacia el público». Al igual que en *Forced Entertainment*, cuyos arreglos escénicos establecen metaniveles en los que se negocian las relaciones entre los actores y el público, también en este caso no se trabaja ningún otro tema que no sea el teatro como situación.

Ello no sólo es de aplicación en las relaciones entre los presentes en el teatro sino también en la cuestión de la legitimación de los textos. Las performances de seis horas *And on the Thousandth Night* de *Forced Entertainment* tratan —como escribe Siegmund— del «propio narrar historias y el tiempo que transcurre entretanto». Siegmund (2004: 210, 211) cree reconocer ahí el placer del melancólico que «crece mientras habla y reside en el movimiento infinito del habla que recorre los límites del sujeto». Remite a una posible actitud melancólica de hablar mucho pero no decir nada, haciendo referencia al vacío rellenándolo. Ello suena a parafrasear el estado de ánimo que sube de tono en los monólogos de Fabian Hinrichs en *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia*. En todo caso, Pollesch se diferencia de la performance británica en la

economía del tiempo, que mediante las *durational performances* modifica cualitativamente la relación con el espectador, tematizando de este modo las condiciones básicas del propio teatro, lo que en su caso viene dado principalmente por la estructura de los propios textos. Pero también en Forced Entertainment, la creación de texto está íntimamente ligada al proceso de trabajo en conjunto, en el que —a diferencia de muchos casos en el teatro contemporáneo— no se presentan «o también deconstruyen» escénicamente manuscritos terminados: «el texto entra en el vestuario, el escenario, los gestos, fragmentos de actuación, como al revés éstos también entran en el texto, marcándolo, modificándolo, desbaratándolo o comentándolo» (Malzacher 2004: 14).

El hecho de que se busque el nuevo teatro más bien en «el entorno de un discurso entre autor y público» y no tanto como producto escénico terminado une a Pollesch con otros grupos que trabajan en colectivo, como SheShePop o Rimini Protokoll. Según Nissen-Rizvani (2015: 123) cita a Lehmann, «el funcionamiento autoritario del teatro está en vías de extinción».

## **1.2. Consideraciones previas sobre los usos de texto**

René Pollesch es conocido por exponer a sus actores a grandes volúmenes de texto, compuestos en parte por extractos de textos teóricos. Dado que aquí se pretende observar en primer lugar la forma *cómo* se presenta el texto o *cómo* se trata el texto (es decir, no el *contenido* del mismo), resulta lógico determinar la característica cuantitativa obvia de «gran volumen de texto» como uso de texto genérico que abarca todas las escenas. De este modo, la cuestión del uso de texto en la línea de diálogo entre actor y actor así como entre actor y espectador plantea en primer lugar la pregunta de quién habla, en qué condiciones, cuándo y cuánto. Asimismo, no sólo se prestará atención al texto hablado por los actores sino también a las formas menos evidentes de uso de texto y estudiar dichos usos. Ello incluye textos que constituyen un marco —como conversaciones entre espectadores antes del inicio de la acción escénica y textos del programa—, seguidos por textos audibles de canciones o la letra que viene asociativamente a la memoria en las versiones instrumentales de canciones conocidas y

finalmente textos que no son *audibles* sino *visibles*, por ejemplo como parte de la escenografía.

### **1.3. Situación de entrada: usos de texto en el perímetro de la realización escénica**

En la situación de entrada de *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia*, los textos aparecen primero<sup>18</sup> en forma de diálogos entre espectadores, informaciones del programa (ambos disponibles antes del inicio de la acción escénica) y letra asociada a la versión instrumental de la música de entrada (en forma de una evocación asociativa). El orden de las categorías de usos de texto seleccionado no corresponde a las experiencias subjetivas de la investigadora y por eso responden más bien a un criterio de ordenación externo, pero no interpretativo: en función del foco de atención, las informaciones están más presentes en el programa, la letra de la canción asociada o un fragmento de diálogo entre espectadores que acceden a la platea. Este es también el caso de todos los textos que aparecerán más adelante durante la realización escénica.

#### Contraste y ambivalencia – Ambiente y texto lírico asociativo

Mientras el público de *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* entra en la sala, suena una música pegadiza muy alta en la que hay una fuerte presencia de sonidos de sintetizadores y bajos hechos por ordenador. Se trata de una versión instrumental de la oscarizada y conocidísima canción de los años 1990 *Streets of Philadelphia*, de la estrella de rock estadounidense Bruce Springsteen. Esta música de fondo produce un efecto de ambiente distendido y relajado que invita a dejarse llevar. Pero no se oye la canción entera, solo el pegadizo principio de la canción, que se reproduce en bucle. Este fondo sonoro favorece que los espectadores se sientan integrados en una comunidad. Sin embargo, sólo se toca el inicio de la canción en un bucle continuo. Mientras la

---

<sup>18</sup> En este caso se entiende bajo «primero» una prioridad temporal y estética, es decir, los tipos de texto indicados no se sitúan al inicio de la función sino que adquieren una relevancia como marco.

melodía despliega este efecto emocional (que aquí se califica de sentimiento de comunidad, si bien también se podría pensar en otras connotaciones e interpretaciones: «romántico», «agradable», «anhelante» y muchas más), la repetición casi penetrante de la parte inicial permite desplazar la atención de la simple percepción de estos sentimientos a conjeturas sobre cómo se crean o generan. El bucle musical de la música de entrada actúa pues en un doble papel de función estética y comentario evocado estéticamente. El recurso estético de la repetición *remite* a la función estética de la cosa repetida. Esta autorreferencialidad de la realización escénica es identificable en muchos otros momentos, como se mostrará más adelante.

La repetición tiene por otro lado un carácter intensificador, que en un primer momento refuerza excesivamente lo sentido. Ello apela a la función *immersiva* de la música de entrada: en la repetición continua de la secuencia de estímulo y reacción de «sensación musical» reside por un lado la posibilidad de una intensificación de las sensaciones y la inmersión en éstas, y por el otro la conciencia, que surge tarde o temprano, de las sensaciones que la música desencadena y con ello una función informativamente crítica: pone de manifiesto en el espectador de que algo está sucediendo con él, de lo que no se habría percatado sin esta referencia (el bucle). La repetición actúa como técnica de alienación que desenmascara la sensación incuestionada y aparentemente familiar como consecuencia mecánica de un detonante estético. Así pues, la música de entrada es estructuralmente paradójica —incluso antes de contemplar un uso de texto— al crear distancia hacia su propia «política» *immersiva*.

Mientras la música instrumental no suele contemplar por naturaleza uso de texto alguno, la versión instrumental de una canción *popular* saca en cambio a colación el texto generalmente conocido en forma de recuerdo asociativo: si bien no es físicamente audible, sí activa implícitamente la conciencia de todos quienes lo conocen. La escena sume a los espectadores en un estado de ánimo cargado, *sugiriendo* un texto apto para generar determinadas —posiblemente nuevas— ideas y reflexiones. La canción trata de la desesperación, tristeza y soledad de un enfermo terminal de sida que «vaga solo por la calle». Su muerte está próxima y él mismo se siente extraño en su cuerpo: «I walked the avenue till my legs felt stone» (Springsteen 2002), una metáfora que representa desarraigo y soledad.

Los pensamientos de soledad y agonía del supuesto héroe suscitan sensaciones que están en contradicción con los sentimientos presentes en un ambiente de club. Esta mezcla de sensaciones surge a la vista de un escenario de suelo gris y con la reproducción histórica de un carruaje situado en el fondo a la izquierda como único elemento de decoración. El resto está vacío. Dicho vacío guarda un clamoroso contraste con el ambiente relajado de club que se evoca. Contrasta con las emociones suscitadas mediante la música de entrada. También la letra de la canción evocada asociativamente contrarresta manifiestamente la relajación y despreocupación de un entorno de club. Suponiendo que los presentes sacan siempre una conclusión de una determinada situación, es decir, tratan de relacionar las circunstancias dadas con un «relato» consistente, la música, el escenario y el texto (sugerido asociativamente) permiten diferentes relatos, en parte contradictorios entre sí. Cabe pensar que Pollesch presupone que la canción aludida es conocida. Bajo esta premisa puede considerarse la letra evocada como parte del texto de la realización escénica. Si bien la letra no es audible en la versión instrumental, sí aparece de forma mediata y forma parte de la experimentabilidad incluso para aquellos espectadores que no la recuerden activamente. A ello contribuye también la repetición de la versión en bucle: a través de la repetición del bucle continuo de la canción, con sus bajos y sonidos de sintetizador, los espectadores se ven trasladados a un determinado estado de ánimo —por ejemplo anhelo o expectativa— que el recuerdo de este texto hace todavía más probable o cuanto menos desencadena la pregunta de cómo era. Además, el bucle está compuesto por el conocido estribillo inicial de la canción:

I was bruised and battered, I couldn't tell what I felt. I was unrecognizable to myself.  
Saw my reflection in a window and didn't know my own face. Oh brother are you  
gonna leave me wastin' away (Springsteen 2002).

Si bien la evocación de este texto como experiencia puramente mental no entra en la definición estética de uso de texto, sí se la debe considerar un fenómeno experiencial que enlaza directamente con las experiencias de realización escénica puramente estéticas, de modo a participar de la ambivalencia y el contraste mental y estético que marca la experiencia de la escena de entrada.

Este contraste queda resaltado por otros aspectos estéticos y los procesos mentales directamente vinculados con el mismo. En la versión instrumental, la música recuerda el estilo de fondo musical utilizado en grandes almacenes o cadenas de tiendas modernas, donde a menudo también sólo se tocan las versiones instrumentales de canciones pop conocidas, pero despojadas de las voces características de los cantantes. Supuestamente, los clientes no han de dejarse distraer de posibles decisiones de compra por las letras, sino que se apuesta por la melodía para apelar a las emociones y no reducir la concentración en los productos expuestos. Sabine Schouten atribuye en su estudio *Sinnliches Spüren. Wahrnehmung und Erzeugung von Atmosphären* («Sentir sensualmente. Percepción y generación de atmósferas»; 2007: 94) a las emociones la capacidad de fortalecer el «vínculo del cliente a través del valor añadido de una promesa emocional» y cita la siguiente afirmación atrevida extraída de las estrategias mercadotécnicas de max.sense Marketing: «La percepción es siempre integral. El contraste construido entre racionalidad y emocionalidad es ficción. Pensar y sentir van de la mano, se influyen mutuamente. De la congruencia entre sentido y sensualidad surge el mensaje que llega a las personas a través de todos los canales». Independientemente de la profundidad psicológica cognitiva de esta tesis, resulta aún más —incluso si no se quiere postular en la escena introductoria de *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* una *percepción* general ambivalente o incluso contradictoria— una *experiencia* general ambivalente o contradictoria en la que confluyen en una experiencia integral contrapuntística y ambigua no las partes de la misma percepción sino diferentes percepciones así como percepciones y asociaciones directamente evocadas, como las diferentes voces de una música polifónica. A diferencia del uso o no uso estratégico del texto para fines comerciales, la música parece instar —pese a su carga emocional o debido a ella— al retiro, la introspección, la autorreflexión, mientras por otro lado se vincula con la idea de la música de grandes almacenes la sospecha de que sólo persigue el objetivo de mantener a los clientes en el establecimiento, aumentando la probabilidad de compra.

En el contexto mental de «grandes almacenes» reside asimismo otra ambivalencia en el hecho de que en el contexto de la realización escénica es posible una inversión de la valoración crítica del mercado de los términos «cliente» y «disfrute»: al fin y al cabo, los «clientes» se sienten aquí, en una realización escénica de Pollesch, no

sólo bien sino que a través del componente musical también experimentan algo bonito: obtienen un «plus de experiencia». Así, esta música sugestiva en el contexto teatral no está al servicio de la «empresa» sino del «cliente», revirtiendo las estrategias capitalistas: es el cliente quien consigue la ganga disfrutando del arte. El contexto de uso llamado «música de grandes almacenes» alude pues de forma ambivalente a la comercialización en triple sentido: en primer lugar, dirige la atención «por alusión» al tema comercial; en segundo lugar, «toca» como música, casi como un *leitmotiv*<sup>19</sup> wagneriano, el «tema comercial»; y en tercer lugar, juega con la pregunta de si nuestras manifestaciones en el escenario también son sólo productos, tematizando en texto e imágenes la representación de sí mismo y la comercialización permanentemente exigidas en todos los ámbitos de la vida en el capitalismo neoliberal. El héroe solitario y la despersonalización mediante estructuras neoliberales de la cultura de masas, el anhelo de comunidad, el día a día y el anhelo de grandes sensaciones que dificultan una «verdadera» comunión en comunidad y solidaridad debido al acaparamiento de toda la vida por las redes sociales se tematizan en la ambivalencia de una sensación de calidez (melodía) y frialdad (letra evocada) o frialdad calculadora (connotación mercantilista del «fondo musical»). El aspecto del desasosiego frenético, del insatisfecho permanente que está huyendo de algo o hacia algo queda subrayado escénicamente cuando Hinrichs describe círculos en el escenario, como si estuviera en búsqueda permanente de algo concreto. Si al mismo tiempo parece relajado y alegre, ello refuerza todavía más la ambigüedad de las experiencias, planteando preguntas como ¿está Hinrichs alegre porque ya no nota su decadencia (lo que correspondería a su amor por la «red» declarado posteriormente) o como expresión de su disyuntiva interior como víctima de una comercialización omnipresente?

Pollesch es conocido por su estética de cultura pop a primera vista comercial, que mezcla televisión, contenidos de música pop, posicionamientos políticos y temas sociales de carácter general con una acción cruda. Corresponde al estilo de publicidad y programa, propio del pop, la actualidad y el discurso, que también la situación de entrada de *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* se mueva ambientalmente en el

---

<sup>19</sup> Wagner en sus óperas, desarrolló la "leitmotividad", es decir, la repetición de un motivo musical determinado cuando en la escena se repite o se sigue con una temática concreta, que consigue, por ejemplo, a través de la repetición de una sucesión melódica de tonos fácil de reconocer, el leitmotiv, que musicaliza, aunque con diferentes variaciones, las apariciones del Dios Wotan.



espacio entre una situación típica de un entorno comercial (como un centro comercial) y un club. Predomina un contraste de ajetreo frenético y al mismo tiempo ociosidad sibarita. En dicho ambiente no parece importar el texto sino los objetivos comerciales o la propia presencia en el contexto social. En unos grandes almacenes no se da importancia alguna a los textos que se oyen por megafonía, que no tratan de cuestiones personales. Hinrichs habla al micrófono de forma casi ininterrumpida, lo que subraya especialmente al inicio lo impersonal e informal de un espectáculo público y da a sus manifestaciones rebuscadas un cariz de irrelevancia. En el ambiente de la situación de entrada se superponen un estado de ánimo objetivo y comercial y otro relajado y jovial, como si se hubieran superpuesto los ambientes de un club y unos grandes almacenes. También encajan con esta tesis de la ambigüedad ambiental las primeras palabras del protagonista, que se oyen por megafonía antes de hacer físicamente acto de presencia: «¡Atención! ¡Saltamos! ¡Ahora!». Ello no recuerda los comentarios de un personaje escénico sino anuncios públicos y anónimos por megafonía.

De este modo, el concepto —en un primer momento entendible intuitivamente— de «ambiental» adquiere un papel importante en el análisis del inicio de la realización escénica. Schouten (2007: 11) define el ambiente en general como «vínculo afectivo con el espacio que nos rodea». La inmersión en lo ambiental y la vinculación afectiva con el espacio creadas por la canción inicial generan sensaciones contradictorias: una que denota comunidad, sentimiento de pertenencia y despreocupación transitoria y otra que recuerda los clubs, formas alegres de consumo, tecnificación y comercialización anónima de masas. La ambivalencia ambiental de la escena de entrada corresponde a una función crítica e ilustrada que Schouten (2007: 106) atribuye a los ambientes en el teatro: «Mientras los ambientes comerciales descritos engatusan de forma imperceptible, apostando por la fidelización sutil del cliente mediante una comunicación de marca sin interferencias y por consiguiente por la perfección técnica y la coherencia sensorial y simbólica, la precepción ambiental en el arte contemporáneo está a menudo marcada por incertidumbres, irritaciones y discontinuidades que contribuyen a sacar a colación experiencias específicas del espectador».

Los ambientes refuerzan el vínculo emocional entre los presentes así como entre ellos y el espacio que les rodea, en este caso el edificio del teatro Volksbühne donde se desarrolla la realización escénica. La letra sugerida de la canción contrarresta este

estado de ánimo causado por la propia música, y este ambiente general ambiguo que caracteriza la situación de entrada marca la experiencia de toda la realización escénica. Como afirma Eiermann, reduce «la realización escénica a su marco, socavando la realización escénica y dejando el marco vacío» (Eiermann 2009: 280). En cambio, el texto, que habla de desesperación, tragedia y muerte, constituye un craso contraste y genera una disonancia que suscita preguntas. Gerald Siegmund (2014: 195) denomina estas estrategias de contradicción y contraste que se encuentran en todas las producciones de Pollesch un «vuelco permanente de polos opuestos».

La inmersión va de la mano de la experiencia de supresión de fronteras. La disolución inmersiva de fronteras en esta escena, la infinitud de la existencia humana en la vinculación emocional a través de la música, se «retira» del recuerdo de la finitud ciertamente real causada por la enfermedad y la muerte. En la situación de entrada, este uso de texto —en su sentido más amplio, a saber en la aparición mental de la letra de la canción de entrada sugerida por asociación— actúa como correctivo crítico contra un ambiente malinterpretado como despreocupación que la música parece irradiar.

Desde un punto de vista teórico y metodológico surge la cuestión de si no se puede hablar también de uso de texto cuando nos deparamos con textos a los que sólo se remite. En esta situación de entrada, el texto surge fenomenológicamente como idea mental, es decir de tal modo que no se habla ni se muestra sino que *aparece* como texto presente en la memoria cultural colectiva dado que un recurso estético (la versión instrumental de la canción) *remite* al mismo. El marco musical instrumental *sugiere* pues en este caso un texto, si bien éste no aparece a los sentidos como tal. Pero, como elemento del campo asociativo presentado por la oferta estética, dicho texto se convierte incluso en su modo de ausencia sensorial en una parte del discurso verbal y actúa allí como crítica de la ingenuidad con la que los ambientes pueden surtir su efecto sin que se les cuestione. Al generar una ruptura y por ende una distancia hacia el ambiente generado, supone un correctivo crítico de los «relatos» evocados por los demás recursos escénicos. De ahí que un texto mental sugerido no sea un «uso de texto» en sentido estricto, pero sí un fenómeno relevante para el planteamiento presente de la criticidad de los usos de texto.

Pero esta «forma» de aparecer de la *ausencia* puede incluso considerarse *uso de texto* en sentido estricto: es precisamente la *ausencia* de texto en la canción lo que salta a la vista de la letra, fiel al giro idiomático de «brillar por su ausencia». Algo o alguien no está allí, y precisamente por ello adquiere importancia: aparece como idea o pregunta. Lo que falta (la letra) se hace notar en «modo de *insistencia*», como escribe Heidegger (1926: 73).

Esta equiparación fenomenológica entre el qué (la propia presencia de texto) y el cómo (*forma* como aparece el texto) se expone a la pregunta crítica: ¿se trata realmente de una *forma* de aparecer cuando algo simplemente *no* aparece, o no será más bien la *aparición como tal* la condición previa para *aparecer como*? Esta cuestión se resuelve desde una perspectiva fenomenológica en las propias apariciones: ¿distinguimos en la aparición de la canción entre «está la letra» y «cómo aparece la letra»? La respuesta será negativa: la presencia *sensorial* de la versión instrumental de la canción hará más bien que en el consciente de quien la percibe aparezca cosas e imaginaciones – pero no estéticamente sino en forma de una evocación. Al no aparecer sensorialmente, se hace notar y se presenta en forma de imaginación evocadora. Con la respuesta negativa a la pregunta de la aparición no se extingue para nada la cuestión del *cómo*, sino que la presencia estética se complementa primero en la imaginación. Allí podrá plantearse de nuevo la pregunta por el *cómo* de la aparición y los demás detalles, como el contenido de su mensaje.

El uso de texto que surge en la letra ausente pero evocada puede caracterizarse como *ausencia*. Su posibilidad crítica reside en el contraste y la ambigüedad a los que posibilita frente al ambiente en esta escena y que a su vez suscitan preguntas y desplazamientos del centro de atención.

### 1.3.1. Las conversaciones de los espectadores como marco social

Los «textos» que se manifiestan en la charla de los espectadores antes del comienzo propiamente dicho de la acción escénica son también una forma de usar el texto en los momentos previos a que empiece la obra. Y es que, aunque no se trate de textos conformados artísticamente, las experiencias anteriores con el tema de la obra, el director, los actores, la sala y demás información (por ejemplo, la del programa de

mano) pueden generar ideas preconcebidas o expectativas que se expresan en estas conversaciones y, a la vez, se ven alteradas por ellas. En este sentido, estas conversaciones forman parte de la experiencia de la realización escénica y se pueden considerar un «uso de texto en los márgenes de la realización escénica». También tienen una función de marco: aunque aquí pueda chocar el empleo del término «uso de texto», puede considerarse que estas conversaciones de alguna manera influyen en los espectadores y les preparan para lo que está por venir. Aunque no es probable que este marco creado por el «texto» de los espectadores pueda influir de manera significativa en los procesos estéticos entre escenario y público, sí que puede influir en la valoración de las experiencias y en la propia actitud en una situación social de «representación teatral», e incluso llevarla en una determinada dirección. Por tanto, el uso de texto *conversaciones del público* también se puede entender como parte del *marco social* de la representación.

El ambiente general en el abarrotado patio de butacas de *Kill Your Darlings! Streets of Berladelphia* parece relajado y al mismo tiempo expectante: los espectadores charlan animadamente, comen o echan un trago a su cerveza, incluso cuando todos los espectadores están ya sentados y mirando el escenario vacío. Las conversaciones que se pueden escuchar en las filas de butacas son principalmente charlas informales, una puesta al día rápida sobre la vida personal o el trabajo.

Teniendo en mente el significado básico antes mencionado de la crítica como *diferenciación* (aparte de sus significados de «censura» y «crisis») y como virtud política<sup>20</sup> que se opone enérgicamente a la obediencia, cabría preguntarse cómo se manifiesta la función crítica en las formas de manifestarse los textos de los momentos previos al comienzo de la obra. ¿En qué medida se oponen a un —en palabras de Foucault— «ser gobernados» excesivamente y en qué medida añaden diferenciaciones a un discurso? Si en la escena inicial la parte musical instrumental provoca un estado de ánimo que evoca determinados discursos, estos discursos y la letra de la canción sugerida se pueden ver como dos formas de usar el texto en los márgenes de la realización escénica. Las conversaciones de los espectadores aportan una tercera forma de usar el texto que establece una relación con las otras. Puede provocar en los presentes

---

<sup>20</sup> Judith Butler (2002: 253) destaca que el concepto de «crítica» de Foucault se basa en el aspecto de la *virtud*, y cita a Foucault: «Esta actitud crítica es la virtud en general».

cadena y redes de asociaciones de ideas que pueden reforzar y reafirmar las asociaciones de ideas evocadas por las otras dos formas de usar el texto, o debilitarlas, desbancarlas y sustituirlas. Según esta estructura provisional, las relaciones podrían clasificarse, a grandes rasgos, como afirmativas e inmersivas o como negativas y distanciantes. Ante este contexto simplificado cabe preguntarse: ¿Una forma de usar el texto mantiene una relación afirmativa, o hasta incluyente e inmersiva, con otra? ¿O más bien la relación es de cuestionamiento y escepticismo, o incluso negación y distanciamiento? Es decir, ¿los procesos marginales de la experiencia estética directamente desencadenados por una forma de usar el texto se ven favorecidos u obstaculizados por otras formas de usar el texto (y por los procesos marginales desencadenados por ellas)? A diferencia del mencionado texto de la canción, que se opone clamorosamente a las asociaciones armónicas de la música, las conversaciones de los espectadores parecen «acompañar» la música, dejarse mecer por ella o también — como a través de un catalizador— iniciarse por ella. En la medida en que dichas conversaciones entre los espectadores ya contribuyen al «ambiente» predominante, representan unos elementos afirmativos que no aspiran para nada a la negación sino más bien a la reafirmación del ambiente y los sentimientos generados y la simpatía mostrada hacia el espacio teatral. Duplican la atmósfera predominante, pareciéndose al ambiente de un club, no le oponen nada y tampoco añaden más distinciones. En este sentido, puede considerárseles como uso de texto *acrítico*. Se convierten en «cómplices» de las tendencias inmersivas de la situación de la realización escénica evocadas a través de la música.

También cabe suponerse ello porque las realizaciones escénicas de Pollesch suelen reunir sobre todo a un público dado a un estilo de vida urbano y liberal de izquierdas. Nissen-Rizvani (2011: 198) cita a Till Brieglieb, que habla del «público urbano como comunidad de fans de Pollesch».<sup>21</sup> Igual que en la expectación cuasi religiosa que reina mientras se espera la actuación de una estrella, también aquí flota en el aire una atenta gravedad, un ambiente parecido al que se respira antes del comienzo de una ópera. Hablando con un amigo con el que asistió, hasta la investigadora se siente

---

<sup>21</sup> Bernd Stegemann (2015: 193) critica el «estilo de vida urbano» que propugna Pollesch de una subcultura para la que la homosexualidad y lo *queer* es bueno, y la heterosexualidad y la aburrida normalidad son malas.

simpatizante de la estética y las ideas del teatro Volksbühne: el ambiente lo propicia y la música lo refuerza. Aquí las conversaciones del público funcionan como amplificadores de este estado de ánimo. Y dado que este tiene ya de por sí una tendencia inmersiva, esto las convierte en amplificadores de la inmersión. Que a este aspecto inmersivo, tranquilizador, seductor y que propicia el encuentro de la comunidad de fans se le pueda atribuir o no una función crítica, depende mucho del público en particular. Es decir, del grado en que se deje «dirigir» por una armonía acrítica y no cuestionada socialmente y aproveche o rechace la oportunidad que aquí se le ofrece de oponerse a esta manipulación comentándola con otros espectadores. En este caso, el público parecía más propenso a apoyar con sus comentarios la tendencia de armonía-inmersión creada por la música, perdiendo así la oportunidad de hacer una crítica al discurso comfortable de esta escena teatral.

Si un texto del público no formado artísticamente puede reforzar la inmersión, achicando de este modo espacios de posibilidades como base de un distanciamiento crítico, el contenido de lo dicho siempre tiene su importancia. Pero el *uso* de texto se ha definido como pura forma de aparición de un texto, independientemente de su contenido. De acuerdo con el planteamiento presente habría que preguntarse si también es posible expresarse acerca de la apariencia puramente *estética* de las manifestaciones espontáneas que se producen entre espectadores durante la función (es decir, una afirmación acerca de su uso de texto).

A este respecto cabe hacer referencia a una paradoja que podría resultar reveladora: si arriba se ha dicho que, «durante la función», los «textos» de los espectadores se considerarán parte de la misma; pero antes también hemos dicho que las conversaciones constituyen a su vez una especie de marco social de la realización escénica. Ambas afirmaciones guardan una relación paradójica: un texto que aparece en un contexto espacio-temporal acotado junto a la realización escénica (por ejemplo entre espectadores, pero también información en el programa y quizá otras) constituye sin duda el telón de fondo de la realización escénica; pero en sentido inverso, la realización escénica también constituye el telón de fondo del texto. Esta paradoja muestra que no es posible hacer una asignación y delimitación clara de estos tipos de texto sobre la base del concepto introducido de *experiencia de la realización escénica*. La interpretación de las conversaciones entre espectadores como texto «no teatral» sería siempre secundaria

en relación a su aparición, es decir, el correspondiente uso de texto. Por otro lado, el conocimiento del carácter privado de tales conversaciones genera una expectativa diferente que ante textos «teatrales», que obviamente incluyen el texto pronunciado por los actores, pero a veces también la información del programa, como se verá en el siguiente apartado.

La identificación del uso de texto de las conversaciones entre espectadores como «marco social» debe por ello restringirse al ámbito de la *expectativa*: los asistentes no *esperan* que de los espectadores venga ningún texto relevante para la realización escénica. Pero precisamente es esto lo que puede suceder desde una perspectiva fenomenológica, como acción marginal casual e inadvertida (dado que no se prevé una participación de los espectadores) en el presente paradigma, pero que en la realización escénica de Roger Bernat —tratada más adelante— es intencionada y controlada desde la dirección.



Fig. 1: Flyer informativo. Foto: Christina

Schmutz

### 1.3.2. Flyer: Información paradójica

No se espera del flyer que haga una aportación que confluya estéticamente con la acción escénica sensorialmente perceptible. Dentro de los *usos de texto en el perímetro de la realización escénica*, los textos del folleto adoptan una posición intermedia: hacen funcionalmente referencia a la realización escénica (mientras las

conversaciones entre espectadores también pueden tener otros temas y motivos como objeto) y están en este sentido más próximos a la acción escénica que dichas conversaciones entre espectadores, si bien menos que la letra sugerida de la escena de entrada que se desata (por asociación) inmediatamente antes de la acción escénica.

El flyer de *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* (Fig. 1) no forma parte de la descripción fenomenológica de la realización escénica, por lo que se describirá brevemente debido a su posible influencia en la misma. Desplegado presenta un formato A3 y está impreso a dos caras. Muestra el torso de una mujer joven en ropa interior y liguero. Es el estereotipo de una *stripper* de los años 1980. Pero en la fotografía no se ven las piernas, solo el comienzo del muslo con un liguero negro. De su rostro no se ve nada, salvo el mentón y parte de su larga melena rubia. No se puede determinar su identidad. Los pechos y el vientre están cubiertos/ocultos por un enorme corazón de pan de jengibre decorado con un borde glaseado rojo y florecitas y pajarillos, y dentro del corazón se puede leer en grandes letras blancas de azúcar *Kill Your Darlings!*, y debajo, en letras un poco más pequeñas, «Dirección: René Pollesch». Muy cerca de sus partes íntimas, cubiertas por una escueta braguita, tiene escrito en negro, como tatuado, «con Fabian Hinrichs». Está claro que se trata de un fotomontaje porque se ven los bordes retocados de la figura pegada en la imagen y los del corazón de pan de jengibre pegado sobre la figura. La obviedad del fotomontaje está al servicio de la misma autorreferencialidad paradójica, al igual que la mencionada repetición insistente de la parte inicial de la canción, que muestra lo que debe ocultar lo mostrado: la falsificación, el truco o —dicho de modo exagerado— la estafa. Lo oculto en otros ámbitos sociales —sobre todo comerciales—, la estafa motivada por intereses particulares, queda aquí expuesto en público y se presenta *como tal*. Si bien en este caso se trata de variaciones mínimas, éstas sí se pueden percibir fácilmente como alienación que —si bien las alienaciones son habituales en carteles publicitarios— aquí cumple un cometido deíctico al hacer manifiestamente referencia a la relación propia entre signo y realidad, sacándola irónicamente a colación desde su posición oculta (también la propia ironía que residía en la ilusión cuestionaba la relación de la representación con lo representado). En el uso de texto del tatuaje falso «con Benjamin Hinrichs» persiste una crítica que Juliane Rebentisch (2012: 147) describe del modo siguiente en una entrevista sobre arte contemporáneo y cultura popular: «En cualquier caso, no se trata de crear



cosmovisiones positivas o visualizar una identidad auténtica sino de obtener una distancia reflexiva hacia la lógica de la propia realización escénica». Esta reflexión se impulsa al tenerse que preguntar qué se le ha perdido a la información de que un actor actúa en una obra de teatro en la piel de una mujer semidesnuda, que igualmente suscitaría varias preguntas al lector del programa sin este «tatuaje»: ¿También actúa? ¿Es uno de los «darlings» (cariños) que hay que matar según reza el título? Pero ¿qué sucede entonces con la emancipación feminista que se sabe que Pollesch representa y que ahora queda en nada —si participa en la realización escénica— por la presentación en solitario de una estrella masculina o —si no participa— por tener que servir de reclamo para anunciar la realización escénica, léase ser explotada para fines publicitarios sexistas? Por otro lado, parece estar totalmente de acuerdo con estas circunstancias; se presenta con aplomo (las manos apoyadas en las caderas) y admira —si se interpretan dichas palabras como tatuaje— al actor tanto como muchos asiduos de la Volksbühne, lo que a su vez significa que es en cierta manera una de los nuestros: es el público. En el diseño de texto e imagen reside un juego irónico múltiplemente ambiguo de contradicciones, insinuaciones y provocaciones políticas, cuyo uso de texto —dado que todavía se mueve «al margen de la realización escénica»— prepara el terreno para lo crítico de la realización escénica, anticipándose a una primera confrontación entre la realización escénica, que todavía ni ha empezado como «acción observable en un escenario distinguible de la platea», y los asistentes. Como ya se ha expuesto, éstos incluyen a todos los asistentes descritos por Fischer-Lichte como físicamente copresentes, no sólo a los espectadores. Ello haría posible que los actores también se sintieran aludidos por esta provocación irónica.

También la imagen izquierda, que muestra un corazón grande y ardientemente colgado en oblicuo, en rojo llamativo con letras blancas y negras encima y a su alrededor, apenas puede malinterpretarse como ingenua dulzura cariñosa por el simple hecho de que sus colores exagerados en rojo, blanco y negro están desacreditados por sus connotaciones nazis, que en una producción teatral políticamente atenta nunca se mantendrían como declaración de principios seria sin ironía dentro de la tradición de izquierdas de la Volksbühne. Además, el texto negro del corazón reza: «No podemos amar cuando hablamos». Ello suscita un enigma en su trazo categórico porque a menudo se oye decir lo contrario (tenemos que hablar más los unos con los otros) y

resulta extraño porque no se entiende enseguida: ¿la realización escénica va de amor? Visto así, podría entenderse que somos incapaces de dar rienda suelta a nuestros sentimientos profundos. Pero la ironía de la imagen se basa en otra contradicción. La incapacidad de hablar de sentimientos en relación o con anterioridad resume precisamente la conclusión que resultará del juego colectivo de la realización escénica, remitiendo al mismo tiempo a una tendencia social de incompetencia lingüística que actualmente se intenta tratar con terapias.

En cuanto a la dimensión de inmersión/distancia, las imágenes se diferencian de la publicidad, si bien parecen gags publicitarios (que obviamente *también* cumplen dicha función), en que el observador no se siente atraído desenfrenadamente hacia la imagen sino que obtiene informaciones paradójicas, situándose ante una ambivalencia y sometándose a una oscilación de impulsos contrarios: apenas se acerca al motivo se siente repelido por los textos que aparecen en el mismo y las alienaciones que generan, debiéndose despedir críticamente del motivo inicialmente pretendido, conmovedor o anhelado (corazón; mujer erótica). La sencillez de los recursos refuerza la impresión de una estética erótica *trash* cursi y juguetona que caracteriza a la Volksbühne: al fin y al cabo, no es una erótica contemporánea sino que recuerda más bien la erótica de los pósteres pin-up y porno soft, como la que se veía en los talleres de los años ochenta, hacia la cual el observador de hoy mantiene una distancia histórica. Objetividad sobria, sencillez de recursos, imperfección explícita, selectivamente aplicada con efecto ideal: el amor como corazón de bizcocho y erotismo rock. A la derecha en letras glaseadas dice *Kill your Darlings!*. A la izquierda del corazón rojo figura un texto corto en tono coloquial sobre la relación entre lenguaje y amor. Debajo sigue una enumeración extensa del equipo de producción, incluidos todos los becarios y personas en prácticas: personas normalmente no mencionadas pero que sin embargo hacen posible el teatro. En este sentido se toma lo «cordial» de nuevo en serio como obligación ética de la producción. Así, las contradicciones entre la imagen y el uso de texto demuestran que —de acuerdo con la cita anterior— el trabajo de Pollesch «no trata de otra cosa que de redefinir la función de cada participante en el teatro como empresa compartida: autora, actriz, apuntador, compañía, texto, música» (Diedrichsen 2014: 8).

Las producciones de Pollesch, notoriamente sobrecargadas de texto, son conocidas por su alto contenido teórico. Un programa de mano con un corazón gigante,

un titular en negrita sobre el amor y clichés de barrio nostálgico-eróticos, que por otro lado no ofrece información sobre la obra, contradice esa idea preconcebida. Esta nostálgica estética *vintage* resulta jocosa y tiene un efecto de ironía cómplice, pero también es serena, y, por tanto, se corresponde con la estética habitual del Volksbühne.

Los contenidos sugeridos de las imágenes quedan contrarrestados por los textos incrustados que erosionan literalmente desde dentro sus posibles interpretaciones: un uso de texto *subversivo*. Al mismo tiempo, los usos de texto parecen girarse los unos contra los otros en las imágenes: las informaciones objetivas mantienen en cierto modo en jaque a las afirmaciones sugestivas, mientras éstas subvierten irónicamente aquéllas.

Debido a estos usos de texto, el propio programa —la primera oferta sensorial con la que se depara el espectador— plantea una antinomia. Según una ley no escrita, en las publicaciones baratas con chicas en *topless* y, por poner un ejemplo, motos, no hay tratados ontológicos, y según otra, una obra científica sobre la hermenéutica no se presenta con historias verdes en el prólogo. Las teorías y el erotismo barato se consideran incompatibles, dos mundos diferentes. Cuando nos encontramos con uno de estos mundos, no esperamos encontrarnos así, sin transición, con el otro. Pero si eso pasa, como aquí, esta combinación nos resulta tan extraña como si fueran caracteres chinos. En este sentido, las antinomias provocan distanciamiento. Ya el programa de mano contrapone efectos de inmersión y de distanciamiento, ya aquí se vive una montaña rusa de emociones. Este tipo de «sentimientos encontrados» hacen que se preste más atención, agudizan la mirada para reconocer más cambios, hacen que el público mire y escuche más atentamente; en otras palabras: con su contenido paradójico estorban y deshacen las cosmovisiones sencillas de un romanticismo melodramático ingenuo, comercialmente explotado, conduciendo a una crisis de la idea, que mediante diferenciaciones tratará ahora de deshacer las contradicciones, lo que a la larga desembocará en una mayor capacidad de discernimiento. De este modo, los usos de texto del programa satisfacen los criterios lingüísticamente lógicos de lo crítico: *criticar, crisis, diferenciación*.

¿Pero es también posible abarcar todos estos conocimientos sobre usos de texto en el flyer prescindiendo de todo contenido lingüístico? El concepto de uso de texto se ha definido como pura aparición de texto, desligada de su contenido lingüístico. Es

como si estuviera escrito en un idioma desconocido. Esta percepción de texto — despojada de su contenido semántico— puede fingirse experimentalmente, por ejemplo alejándolo tanto de uno mismo hasta no poder leer las letras (al menos las más pequeñas); ahí entran en escena las características sensoriales del texto como tamaño, color y forma: fuentes habituales, cromáticamente siempre destacadas de su fondo, junto a una caligrafía infantil juguetona que aparece glaseada en bizcochos. Así pues, la forma del texto cambia entre objetividad seria (como los nombres de los participantes impresos en caracteres negros sobre el corazón rojo) y jugueteo irónico en el que sale a relucir su materialidad, volviéndose corpóreo e incitando a que se le toque y saboree. Este enfrentamiento entre valor informativo y carácter material se repetirá en los usos de texto en el escenario, ya sean hablados por el actor o como parte de la escenografía. Como experiencia puramente sensorial y desligada del contenido lingüístico, el texto en el flyer aparece como convivencia entre símbolo y material, adecuada para originar una oscilación entre desciframiento simbólico y placer sensorial: así que el observador pretende captar una palabra, la palabra siguiente le exhorta a lo contrario, a aceptarla lúdicamente como la decoración del pastel que es a todas luces. Así pues, la experiencia consiste en un ir y venir entre modos experienciales de categoría diversa que desembocan en la pregunta de cómo leer estos signos: ¿siguiendo un modelo semiótico o como fenómeno material? Este uso de texto evoca una disyuntiva epistemológica al crear una *ambivalencia perceptiva*: ¿en calidad de qué debo percibir lo que veo aquí? Esta pregunta perpleja ante una realización escénica aparentemente inofensiva abre un espacio de posibilidades (por ejemplo percibir el texto como señal o glaseado), por lo que constituye una fuente de lo crítico en el triple sentido definido anteriormente: la violación de las normas tradicionales (separación de información objetiva y diseño) genera una *crisis* perceptiva, motivada a su vez por una *diferenciación* (el texto puede percibirse de formas diversas). En este *proceso crítico* puede practicarse en su conjunto la actitud de la insumisión (por ejemplo bajo las normas del encuadramiento informativo del arte).

De este modo se enfrentan tres diferentes tipos de uso de texto antes de que la función haya siquiera empezado: *ausencia* en la no aparición de la letra de la canción de entrada, el marco social afirmativo de las conversaciones entre espectadores y la *ambivalencia perceptiva* en la información y estética del flyer. Ellos mismos forman

diferentes tipos complejos de relaciones mutuas. Mientras las conversaciones entre espectadores refuerzan la pertenencia y vinculación armónica, la *letra* evocada de la canción genera asociaciones mucho más oscuras y trágicas, contrarrestando —y criticando— la ingenuidad de este estado de ánimo. La ambivalencia se opone a su vez a la expectativa de información inequívoca en relación a la realización escénica. La distancia y la inmersión parecen actuar en paralelo a los extremos de crítica e ingenuidad: la alienación genera distancia, minando impulsos inmersivos («música de grandes almacenes» engatusadora; estímulos eróticos en el programa) y deshaciendo interpretaciones unánimes, ingenuas y subcomplejas. En el diseño del folleto del programa se intercambian la distancia con la inmersión a microescala: el baño de azúcar hace recrearse temporalmente con recuerdos inmersivos de la infancia, mientras que el diseño sobrio del texto informativo sobre los hechos separa una y otra vez al recreante de sus recuerdos y lo obliga a retornar a la realidad burocrática cotidiana.

Esta agrupación de realidades y relaciones contrastantes que se pueden experimentar en los usos de texto de *ambivalencia* y *ausencia perceptiva* así como la negación escénica de ofrecer lo que se espera del folleto de una obra teatral — información sobre la pieza y la producción, la dirección y los autores—, presentando en cambio la estética irónica y *trash* del folleto y la desolación de la referencia musical a la letra, desencadenan un movimiento mental e imaginativo que no descansa y suscita preguntas y posibilidades, es decir, abre una dimensión crítica.

#### **1.4. Material de texto escrito: intertextualidad – contraposición inherente al texto**

A diferencia de los tres tipos de texto mencionados de la situación de entrada, el texto de la base escrita no aparece en la realización escénica ni en el perímetro de la misma. De ahí que no exista uso de texto alguno al respecto. La versión escrita del texto sirve aquí como repaso de los tipos de texto que surgen en la realización escénica y que se tratarán a continuación. En el propio título se anuncia un principio estructural del texto que también sirve al autor/director Pollesch como trasfondo para la realización escénica: la imbricación del marco individual con uno sociohistórico que contiene las paradojas a las que se somete la realidad individual y social, debido a la cual se niega

irremisiblemente a las explicaciones sencillas y los programas políticos radicales. En esta red polivalente de relaciones, las referencias externas están inextricablemente entretejidas con las internas. Ambas relaciones no solo se diferencian por su direccionalidad (hacia el exterior, o bien el interior), sino también por sus categorías: las relaciones externas representan vínculos *temáticos* con la realidad extratextual (también con la de textos ajenos); las relaciones internas son vínculos *estructurales* entre partes del texto (colindantes o separadas). Si, por lo tanto, el texto entrelaza referencias externas e internas, el resultado es una imbricación de categorías temáticas y estructurales que —como se mostrará— se reproducen de forma analógica en la realización escénica. Referencias externas: imbricación de texto y realidad.

La versión escrita definitiva no surgió —como es habitual en Pollesch— hasta en el transcurso de los ensayos, en el caso de *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* en colaboración con el actor Fabian Hinrichs (Schuster/Hinrichs 2013: 160), que describe el proceso en una entrevista: «Muchas veces nos encontrábamos antes, siempre en fines de semana, en el café y hablábamos de todo. Y en un determinado momento nos dábamos cuenta de qué pieza queríamos hacer. O sea, no es un proceso normal de producción como podría serlo en general, que te pasas seis semanas seguidas trabajando, sino que se fue creando a lo largo de un período muy dilatado» Hinrichs menciona asimismo que también el grupo de gimnastas ha percibido este proceso de ensayos como inusual, encontrándose especialmente con un director fumador que no explica su texto ni indica acotaciones claras: «que esté allí un tío fumando con papeles que ha escrito y yo me los mire, y sí ensayo los textos de René, pero de primeras no hago lo que uno se imaginaría bajo ‘actuar’» (Schuster/Hinrichs 2013: 161). *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* fue publicado en versión de texto bajo el mismo título junto a otras siete obras de René Pollesch (2014a). Así pues, existe una versión «oficial» y otra que primero existía en fragmentos y que se fue desarrollando con los ensayos y conversaciones. La versión escrita del texto corresponde ampliamente a lo que se dice en las realizaciones escénicas. No obstante, siempre se producen variaciones, equivocaciones o improvisaciones espontáneas. En estos casos, cabe preguntarse hasta qué punto lo crítico se sitúa ya en el texto escrito, en qué medida afloran aquí aspectos inmersivos o distantes y como condicionan la aparición de texto.

## I. Contexto: relaciones externas – entrelazamiento de texto y realidad

El texto en su versión oficial es un monólogo de 38 páginas. Comienza con una F: la letra, según se explica en las indicaciones, representa el protagonista de la realización escénica, Fabian Hinrichs. Así pues, en el texto no existe ninguna identidad de papeles independiente del actor, lo que sin embargo no significa que «F» sea idéntico con él: pero «F» deja cuanto menos patente que en la lectura pensamos en Fabian Hinrichs y al hacerlo deberíamos plantear la cuestión de una posible identidad del actor con F. El texto no negocia ningún drama con personajes ficticios sino ideas sobre el capitalismo en red desenfrenado, sobre relaciones interpersonales y sobre la desorientación del sujeto encarnado por el personaje F o Fabian Hinrichs. En el texto escrito figuran la fecha de estreno, el lugar de la realización escénica y los nombres de los gimnastas como *gimnastas/coro* y el del actor Fabian Hinrichs como *F*, además de los nombres del equipo de producción. Completan el texto unas acotaciones en cursiva, que sin embargo no acompañan ninguna ficción de personajes o actuaciones, por ejemplo mediante indicaciones de lugar o tiempo, sino que formulan escuetamente algunas acciones escénicas, aparentemente arbitrarias, que estructuran la puesta en escena, como por ejemplo: *Gimnasta inmediatamente al furgón / Se cierra la cortina Fatzler / Sobresale la cabeza de F* (Pollesch 2014a: 292). Estas acotaciones no hacen referencia a ninguna realidad ficticia sino puramente a la realidad del teatro. En ellas se manifiesta la dimensión performativa del texto escrito, que destaca su propósito teatral intrínseco y la condicionalidad mutua entre el texto de la puesta en escena y la base escrita que, como escribe Nissen-Rizvani (2011: 44), «además de signos lingüísticos también contiene signos espaciales, signos de los actores y otros signos no verbales». Aun así, el texto remite más allá de sí mismo, pero no a un mundo ficticio sino a un discurso real y una publicación relacionada con el mismo. Así pues, se combinan varios textos procedentes de diferentes contextos para crear un nuevo contexto, en el que se pueden complementar o contrastar en relación a las manifestaciones de sus contenidos. Ya el título *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* vincula y modifica citas, creando relaciones de diferentes contextos y modificándolas de nuevo: el subtítulo *Streets of Berladelphia* es una variación del título de la canción *Streets of Philadelphia*. La reformulación es sobria y discreta, no destaca lo intencionado de la variación sino que

funde la palabra original «Philadelphia» con el hecho de que las «calles» en cuestión se encuentran en Berlín, es decir en «Berladelphia».

Así pues, el título de la obra en dos partes no es una nueva creación, sino una variación. También la primera parte *Kill your Darlings!* es una referencia al título homónimo de una película del director estadounidense John Krokidas del año 2013 que describe los inicios de la generación beat americana alrededor de los personajes de Jack Kerouac, Lucien Carr, William S. Burroughs y Allan Ginsberg, dedicándose a temas como rebelión, libertad, libertinaje, solidaridad, mentira y autenticidad. Los representantes de la generación beat se llamaban «beatniks», en una analogía con el cohete Sputnik que la Unión Soviética había lanzado al espacio. El término generación beat hace referencia al verbo inglés *beat* (batir, golpear, impactar) y al adjetivo *beatific* (beatífico, celestial, bondadoso, encantado). Así pues, la generación beat aúna los dos polos opuestos de piedad y vocación por un lado y derrota por el otro, formulando «una contrapropuesta al estilo de vida americano [...]. Dieron la espalda al mundo oficial de los ciudadanos y buscaron la realización en una nueva vida centrada en el sujeto. La abominación de la civilización deshumanizada, como la describe Ginsberg en su poema *Howl*, y la imagen contraria de una nueva existencia sencilla y fraternal de la generación beat, como la propagan sobre todo las novelas de Kerouac, marcaron los intentos sociales de la generación beat y sus sucesores» (Stötzel 1993: 223). La película *Kill your Darlings* muestra como los protagonistas se conocen estudiando en la universidad y se juntan en un «Círculo Libertino» por sus ambiciones contraculturales y afán de renovación, que es el germen de la generación beat y desemboca en el anhelo común de nuevos géneros artísticos y transgresiones de normas literarias y sociales. La película termina con la muerte trágica de David Kammerer, que estaba ligado emocionalmente al «Círculo Libertino». Las sospechas recaen en Lucien Carr, cuyo nombre pocas veces se menciona en relación a la generación beat, pero que fue quien reunió a Kerouac, Ginsberg y Burroughs y les inspiró considerablemente. Kerouac, Ginsberg y Burroughs elaboran este hecho trágico en sendas obras literarias. Se puede constatar nexos y diferencias frente a los salvajes y convulsos años 1950, la pasión febril y la tragedia de las relaciones y su imposibilidad, tal y como lo representa el «héroe» y su compleja realidad repleta de ambivalencias en *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* de Pollesch. Así pues, Hinrichs actúa sobre la película de un tiempo agitado y



revolucionario, en el que los «beatniks» eran vistos como rebeldes subversivos, pero que mientras tanto han pasado a formar parte de una corriente cultural y literaria mayoritaria.

La primera parte del título también es un aforismo que quiere decir: conviene despedirse de tanto en tanto de costumbres adquiridos, significa: renunciar para poder adaptarse mejor a innovaciones técnicas, costumbres sociales y nuevas formas de comunicación. Asimismo, el dicho es considerado la regla de oro para escritores y periodistas, por la que hay que prescindir de las ideas demasiado buenas y amadas si cargan demasiado el todo.

Ya con el título se envía a todos que se han reunido en la realización escénica una llamada al desprendimiento y al nuevo comienzo, porque ya se puede entrever la combinación entre gracia y rebelión, ingenuidad y resistencia. La ingenuidad de esta generación invita a sumergirse en los anhelos de la adolescencia, lo que representa una oferta de lo inmersivo. Desde la perspectiva actual hay algo repugnante (genera distancia hacia el anhelo de egocentrismo y drogas): y aunque esta perspectiva no cabe en la realización escénica aparece en el horizonte de las asociaciones con la época a que se refiere el título. Se percibe una interacción de inundación inmersiva con impulsos nostálgicos y escepticismo razonable: de esta manera se aguza la capacidad de diferenciar, el origen griego del término crítica.

La experiencia del conflicto de las ideas y los impulsos inmersivos y distanciadores, que suscita hoy el recuerdo de la rebelión de la era beatnik, puede calificarse de «experiencia crítica»: lo crítico —tanto en la crisis de la situación de entonces como en la actitud de la juventud ante la misma— genera el telón de fondo histórico que despliega el contenido del texto. A diferencia de relatos apaciguadores, conciliadores o afirmativos, el texto plantea para su función en el propio título un marco que abarca lo rebelde y la crítica contra ella misma y actúa como película de un conflicto impactante, quizá también insatisfactorio o incluso frustrante, en cualquier caso no concebido como «fácilmente digerible». El propio título marca el terreno. Ello también muestra las prisas que tiene esta literatura teatral para mantener el ritmo de la rápida evolución de la historia contemporánea: en lugar de un desarrollo tranquilo del tema, se marca el territorio ya en el primer fragmento de texto, el título. Se trata de la

herencia política y artística actual de las ideas y promesas revolucionarias de los años sesenta y setenta.

A través de esta película crítica con la historia tiene sentido que *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* haga en su calidad de adagio un llamamiento a dejar atrás los hábitos adquiridos. Pero también puede valorarse como autorreferencia, tal y como ya se ha apuntado al comentar la situación de entrada, pues el texto de Pollesch también parece contener fragmentos exuberantes que, como algún lector podrá pensar, hubiera sido mejor suprimir. Aquí se anuncia una inextricable pluralidad y conectividad y una polivalencia semántica que caracterizan generalmente los textos de Pollesch, que colocan muchas cosas en una relación cambiante con muchas otras y que sólo despliegan su potencial crítico en esta múltiple unión: porque sólo en la referencialidad del demasiado, en la inundación despreocupada y desbordante de ideas e impulsos (vitales), que son comunes tanto a la generación Beatnik y los mencionados autores contemporáneos como al propio texto de Pollesch —y, como quedará manifiesto más tarde, también a la actividad del protagonista—, se cristaliza una crítica que hace del llamamiento *Kill your Darlings!* algo totalmente diferente, algo trágico: la tristeza por esta precisa diversidad, que se ofrece a la comercialización del arte, la literatura y el teatro —incipiente en la época de los Beatniks— y que sacrifica demasiadas veces estos impulsos encontrados y los hábitos en el mercado.

En todos los textos escritos por Pollesch, son características la estética de la cita y la integración de teorías sociológicas y políticas de actualidad. En cambio, según Franziska Bergmann (2014: 53), Pollesch considera las manifestaciones lingüísticas cotidianas como «resultado de una estandarización social», como construidas socialmente y sus respectivos entornos vitales como contingentes. La afinidad de Pollesch con diferentes teóricos queda patente en las múltiples referencias a otros textos, en este caso especialmente de Luc Boltanski y Ève Chiapello (2012) y el texto de *Fatzer Fragment* («fragmento de Fatzer») de Brecht. Bergmann (2014: 54) no considera las referencias teóricas una enumeración académica de nombres que demuestre la erudición del autor, sino al servicio de la doble función paradójica de ser debatidas y realizadas: «Pese al material teórico intelectualmente exigente que Pollesch integra en sus obras teatrales, no entiende sus referencias —por ejemplo a Judith Butler, Michel Foucault, Giorgio Agamben o Donna Haraway— como gesto elitista». En cambio, en el

hablar cotidiano aparentemente auténtico no hacemos más que variar lo prefabricado, o incluso lo copiamos sin percatarnos del carácter de cita de nuestras manifestaciones. La técnica de citar critica la afirmación de que este hablar cotidiano despreocupado es auténtico, natural y creíble en sus manifestaciones.

Con esta técnica de la citación, el texto crea algo parecido a una cita, aunque casi nunca se indica directamente la fuente; en su nuevo marco, lo citado adquiere un significado diferente, ya que el significado se crea en función del contexto (marco). Aquí, el autor, Pollesch, parte expresamente de su propia experiencia (verbal): «Ciertas tesis que luego aparecen literalmente en el texto teatral son el punto de partida para conseguir después otra forma de producción de textos, porque yo no soy un teórico. Yo no escribo textos consistentes en citas con el fin de producir algo nuevo que, a su vez, sea teoría. El texto teórico es el comienzo de una asociación o aplicación a mis propias experiencias. Es crucial que mis textos sean muy privados» (Pollesch 2010: 339). En otras palabras, Pollesch no construye teorías a partir de arrebatos o impulsos personales verbalizados, más bien al contrario, deja que la teoría fructifique y que surjan de ella palabras, ideas e imágenes.

Adam Czirak (2014: 32) afirma que «ningún otro director utiliza las citas tan obsesivamente como René Pollesch». En Pollesch estas citas —aparte de su función principal como sustrato— también funcionan como referencias cruzadas que al principio son invisibles y solo se hacen patentes para un público atento y entendido, pero al mismo tiempo están tan expuestas que parecen señalar otra cosa, aún desconocida, a los espectadores. La estrategia estética de citar es, en cualquier caso, una herramienta fundamental para muchos artistas de la postmodernidad. El uso de fragmentos ajenos procedentes del ámbito de la sociología, la filosofía, el arte y la vida cotidiana se considera la estrategia fundamental del postmodernismo, como demuestra sobre todo la práctica de la deconstrucción de Derrida, que pretende ser una alternativa al discurso autoritario dominante que oculta su carácter de repetición, y busca posibilidades que puedan servir como alternativa a una práctica totalizadora y formalista, ya sea de la lectura, el habla o la escritura. Convertir la citación en una característica central de un texto significa, por el contrario, esclarecer precisamente este poder del habla cotidiana —incluso si no hay ninguna alternativa viable a la producción lingüística repetitiva más allá de la deconstrucción. En algunos momentos, cuando el

protagonista Fabian parece buscar desesperadamente una salida de ese lenguaje heredado, nos asalta súbitamente esta sospecha. Por ejemplo, cuando se zafa de las frases huecas modernas pasando a la teoría —y de allí chillando en un burdo lenguaje coloquial— porque el lenguaje normal fracasa: «Te pones en el camino de mi disponibilidad, cariño. / Y la disponibilidad son al fin y al cabo las medidas de estas redes. / Quita, quita. / ¡Sal de en medio! / ¡Quitaaaaaaa!» (Pollesch 2014a: 306). Sin embargo, el protagonista no tiene más remedio que constatar que se ha ido de Guatemala a Guatepeor: la teoría sólo es tan buena como sus conceptos. Al final, uno acaba en la relatividad de los signos, que no hacen más que apuntar a otros signos. El escepticismo de Pollesch parece aplicarse al lenguaje en su conjunto, tanto al coloquial como al erudito. Al texto publicado de Pollesch antecede una recomendación de lectura del artículo anteriormente mencionado, «Die Arbeit der Kritik und der normative Wandel» («El trabajo de la crítica y el cambio normativo») de los sociólogos Luc Boltanski y Ève Chiapello (2012), en el que los autores analizan las formas actuales de hegemonía social, diagnostican una «obligación de autorrealización» y se preguntan qué nuevas formas de crítica son posibles. Según su tesis, la crítica se ha hecho más difícil porque el capitalismo se ha apropiado de las formas de funcionar de lo crítico. Pollesch repite o recrea esta apropiación del discurso teórico por el capitalismo mediante su mecanismo de cita en *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia*. El fragmento citado del libro dice: «El redespliegue del capitalismo en los años ochenta está por consiguiente ligado a la capacidad de enfrentarse a las limitaciones que fueron relevantes en el segundo espíritu del capitalismo de tal modo que queden desorientadas. (...) De este modo pudimos asistir a principios de los años noventa a una representación del mundo capitalista como red» (Boltanski/Chiapello 2012: 34, 35). Pollesch elabora esta cita del modo siguiente: «La crítica estaba desorientada porque: durante mucho tiempo no sabía con qué cara resurgiría el capitalismo, pero después quedó claro: eran las redes. Allí había desaparecido para sustraerse a la crítica, ¡en una red!» (Pollesch 2014a: 293). El texto de Pollesch se ha apropiado del tema del capitalismo —asumiendo una forma de red e incorporando como norma cualidades como creatividad, disponibilidad, flexibilidad y autorrealización, que otrora se prestaban a crítica—, por lo que pasa paradójicamente a asumir el papel del capitalismo, deconstruyéndolo al mismo tiempo. En esta imbricación se manifiesta la paradoja y la crítica radical del texto: el

objeto de crítica se integra (en el texto), quedando protegido de la crítica propia, pero al mostrar este mecanismo (apropiación y protección de la crítica) expuesto a la misma de forma mucho más radical al quedar visiblemente desbaratado debido precisamente a dicha inmunización. Los textos teatrales de Pollesch operan con los mecanismos capitalistas de enriquecimiento y colonización, con la intención artística de presentar su funcionamiento a partir de su propio ejemplo.

La estrategia autorreflexiva crítica de la elaboración intertextual de diferentes discursos es también característica de los textos de la Premio Nobel (2004) Elfriede Jelinek. La autora persigue la intención de que ya no sea posible diferenciar el lenguaje de creación literaria del lenguaje del montaje, que la cita y lo autoelaborado no se revelen como tal sino que se cree una realidad lingüísticamente quebrada que se manifieste en el fenómeno superestructural. También en Pollesch sólo es posible constatar qué es una cita directa y qué una cita modificada comparándolas con las fuentes usadas. Según Mascha Vollhardt (2014: 69), Pollesch critica bajo la forma de una «negociación intertextual de discursos actuales» el sistema de dos géneros, la economía tardocapitalista y las estructuras tradicionales de subjetividad e identidad mientras «la praxis de puesta en escena y la generación de texto están estrechamente imbricadas en Pollesch» (Vollhardt 2014: 70). El lenguaje saturado de teorías y tesis no solo funciona como motivo y sustrato, sino que es un recurso teatral emancipado y autónomo: «El estudio de la teoría —y no solo teorías sobre el teatro, sino también sobre el sujeto y el lenguaje— está en pie de igualdad con la práctica teatral. La teoría no solo se entiende como una forma de entenderse sobre el teatro, sino como práctica autónoma de reflexión que abarca todos los ámbitos de la vida, y, por tanto, también el teatro» (Matzke 2012: 120). Precisamente por esa autonomía no hace falta siquiera identificar las citas teóricas como citas, sino que se pueden tratar como parte del discurso propio en el que se integran de forma natural en primera persona y no solo se convierten en una expresión personal, sino que también participan en la construcción del yo.

El hecho de que los contenidos abstractos aparezcan a menudo en primera y segunda persona singular facilita la participación emocional propia y una inmersión en las manifestaciones: un beneficio inmersivo. Esta personalización puede considerarse un signo distintivo de los textos de Pollesch. También es señal de una observación

fenomenológica de la realidad, en la que los puntos de vista no son abstractos sino planteados por personajes concretos. En *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* la tercera persona plural también es portadora de puntos de vista, evocando la «in-its-own-worldness» (Machon 2013: 278) tan importante para el teatro inmersivo y generando un ambiente de hermanamiento en el que los espectadores se sienten incluidos en un «nosotros». Esta proximidad genera experiencias de inmersión. El mundo del otro (alteridad), de lo complicado y teórico, crea en cambio distancia entre el texto y el lector así como entre el escenario y el espectador. El texto produce de este modo momentos de inmersión y separación —cual resurgimiento— de la comunidad, abriendo juntamente con la personalización de la yuxtaposición del lenguaje cotidiano y la teoría un espacio dinámico con posibilidades cambiantes, distantes e inmersivas.

## II. Relaciones internas textuales – discurso como utopía

En el texto escrito de *Kill your Darlings! Street of Berladelphia* se enfrentan temas dispares, a menudo sin transición alguna:

La crítica estaba desorientada porque: durante mucho tiempo no sabía con qué cara resurgiría el capitalismo, pero después quedó claro: eran las redes. Allí había desaparecido (el capitalismo) para sustraerse a la crítica, ¡en una red! (*gesto hacia el público*) Gracias a Dios los de izquierdas sabemos de nuevo qué aspecto tiene. A principios de los años 90 (*los gimnastas levantan F y lo llevan afuera*) apareció la metáfora: la red. Da sentido al mundo nuevo. ¡No! ¡No! ¡No puedo irme a la cama contigo! ¡No! ¡No! ¡No! (Pollesch 2014a: 294).

Estos cambios o cortes en la cita de «Da un sentido al nuevo mundo» a «¡No! ¡No! ¡No puedo irme a la cama contigo!» aúnan manifestaciones abruptamente abstractas y discursivas con otras personales e individuales, acompañadas de los correspondientes cambios de registro lingüístico y del género de tratado teórico, polémica y lenguaje cotidiano, desarrollándose a tres niveles: contenido, estilo y género. En el ejemplo, el contenido del tema del capitalismo pasa de repente al tema de la promiscuidad. De modo acorde, en un segundo nivel estilístico, el lenguaje teórico y objetivo («la crítica estaba desorientada») cambia abruptamente al lenguaje cotidiano («no puedo irme a la cama contigo»), y en tercer lugar, en algunos de estos fragmentos

se produce un cambio difuso hacia el género de la polémica al estilo de opiniones personales sobre temas de actualidad política vertidas en privado («gracias a Dios los de izquierdas sabemos de nuevo qué aspecto tiene»), en otros mediante «contornos» agudos a una escena melodramática («¡No! ¡No! ¡No!»). La cita combina lenguaje cotidiano con conceptos de las teorías críticas con el capitalismo. El término capitalismo se personifica y se le achaca haberse perdido en redes. Se negocia la «teoría» de que internet (como red) se ha convertido en una dimensión tan totalitaria como el capitalismo. Como persona le ha salido competencia, como una segunda mujer que se le insinúa a un hombre, que dice: «no puedo irme a la cama contigo».

A través de la aparición de estos contrastes sin solución de continuidad y la colisión entre conceptos teóricos, metáforas y alegorías (personificación de la red como posible pareja en un encuentro erótico) se introducen contrastes en la base escrita del texto que despiertan asociaciones y liberan sentimientos; es decir, desencadenan una especie de emocionalidad intelectual, una amalgama de anhelos, preguntas personales y reflexiones pensativas. Dado que los debates teóricos en los textos de Pollesch se entrelazan a menudo con patrones de actuación de dramas, películas o series de televisión, Primavesi opina que Pollesch no busca la formación didáctica (Primavesi 2011: 97). El texto transmite más bien, incluso ya al *leer*, una compleja experiencia mixta emocional-cognitiva: dichos contrastes experimentables se complican en la realización escénica mediante cambios entre diferentes procesos escénicos, convergiendo en una crítica de los estados de ánimo personales, las convicciones de la cultura política predominante y las posturas estéticas hegemónicas. En esta disección y diferenciación excesiva de posicionamientos y contraposicionamientos se manifiestan unas ganas infantiles de hablar y discutir —dejando de lado su contenido— que plantean una utopía en sí misma: disponer de libertad, una situación comunicativa y tiempo ilimitado para una crítica exhaustiva y una posible mejora de las condiciones. En sentido puramente literario, el texto abre una *utopía del discurso* en la que se puede decir y contradecir todo. Este gesto utópico es ratificado escénicamente por la realización escénica: aquí queda patente la ventaja del control que el autor Pollesch se reserva como director exclusivo de sus textos. Los principios de *crítica* y *utopía* quedan libres de todo el entramado de incoherencia y complejidad de niveles y referencias:

alrededor de aquéllos giran las múltiples referencias paradójicas de texto como en torno al ojo de un huracán.

### **1.5. Actor: incorporación del texto autorreferencial; flexibilidad del texto y soledad escénica**

Ahora veremos cómo utiliza el protagonista Fabian Hinrichs, que casi habla todo el texto él sólo, es decir, qué formas de usar el texto elige y cómo estas —sobre todo desde el punto de vista de su función inmersiva o distanciadora— se revelan como origen o medio para mostrar un carácter crítico. Aquí quedará de manifiesto que el actor Hinrichs asimila o incorpora la teoría, convirtiéndola en su causa. Karin Knoll (2010: 125) ve en esta asimilación por parte de un actor un híbrido entre cuerpo y teoría, al definir la forma de trabajar de Pollesch como «teoría encarnada y corporalidad teorizada». Así en la escena final, cuando Hinrichs se pone el traje de pulpo y anuncia enfáticamente: «Necesitamos un sentido. Necesitamos un espíritu del capitalismo. ¡Necesitamos un valor añadido!» (Pollesch 2014a: 217). Estas palabras de Hinrichs, o de F,—que contienen una variación del título del libro de Eve Chiapello y Luc Boltanski (2002) *El nuevo espíritu del capitalismo*— quieren decir que la crítica no es solo una condena del capitalismo, sino, más bien, que busca una forma mejor de relacionarse con él y más digna para las personas, y que se contrapone a posturas más simplistas. A continuación se observarán aspectos de la utilización de texto controlados por el actor y que afectan *cualitativamente* el texto hablado: por un lado cómo se presenta generalmente el texto y por el otro qué aspecto adquiere mediante la *expresión* y la *dicción*. Bettina Brandl-Risi acuñó el término de «sonido Pollesch» (2011: 138), con el que define la dicción especial de los actores de Pollesch, situada al margen de toda empatía representativa. Asimismo, «el estatus de los actores se revela como tema de las realizaciones escénicas y también de los textos que pronuncian» (Brandl-Risi 2011: 138), pues «la crítica de las posiciones burguesas del sujeto presentada en los textos afecta al mismo tiempo el trabajo de los actores» (Primavesi 2011: 161). Estos temas de forma y contenido son reelaborados por Pollesch en toda producción posterior; Frank Raddatz (2015: 119) habla en este contexto de la «tenia textual más larga del mundo».





Fig. 2: Hinrichs incorporando texto, mientras el coro imita sus movimientos. Foto: volksbühne. Adk ©

Fig. 2: Hinrichs incorporando texto,

## I. Cuerpo–texto–personaje: introducirse, asimilar, incorporar

Hinrichs, actor de formación que se graduó en interpretación en la Folkwang Universität der Künste – Schauspielschule Bochum (‘Universidad de arte – Academia de interpretación Bochum’), completando posteriormente sus estudios con la carrera de ciencias políticas, marca un nuevo esquema con su virtuosa actuación tanto intelectual como física integrando numerosos elementos del espectáculo, sin que apenas se sirva de técnicas del teatro psicológico. Raddatz (2015: 108) habla a este respecto en una entrevista de un nuevo tipo de actor: «el actor filosofador, que reflexiona en el escenario sobre sí mismo, su existencia como artista o actor y el mundo».

También en esta obra no se trata de fijar la identidad de un personaje, sino que Hinrichs (Fig. 2) oscila entre diferentes identidades: la identidad de un presentador, la de un actor, la de un mal gimnasta que pertenece a un grupo de gimnastas; y en sentido histórico también un juego con la división anticlásica en coro y actor. Según Stegemann (2015: 194), no es que Hinrichs no represente ningún personaje que haya que descifrar sino ni siquiera «ningún personaje que pretenda ser entendido». Distingue entre el no entender este personaje y el no entender un «personaje entendible». Atestigua al actor nuevas habilidades sorprendentes en relación a su técnica de actuación: «se caracteriza tanto por su elevada velocidad de habla, voz experimentada y suficiente capacidad de articulación como por la disposición a pronunciar frases complicadas de forma

entendible», pero desde un punto de vista teórico no parece agradaarle nada este enigma de personaje/actor. Mientras Stegemann no ve en el virtuosismo nada más que la supresión del acuerdo mimético entre escenario y público, Brandl-Risi reconoce el «gesto autorreferencial que remite a la propia corporeidad y constituye un recurso de autorrepresentación del actor, situándose en una tensión irrevocable para reivindicar la encarnación de un personaje» (Brandl-Risi 2011: 140). De acuerdo con ello, esta forma de (no) encarnación no anuncia cada mimesis sino que se reproduce algo *diferente* a un personaje: un *problema*, el de la encarnación *en sí*. En este sentido, Pollesch afirma en una entrevista con Raddatz que considera el propio cuerpo teatro (Raddatz 2015: 120). Debe añadirse «los cuerpos como tales», no como cuerpos esparcidos cual piedras, sino como cuerpos cuyo estatus es cuestionable y siempre conscientes de dicho estatus precario en el escenario. De este modo, reflejan la cuestión de la identidad del ser humano fuera de la situación teatral, dejando que la postura del espectador en el mundo se revele cuestionable y por consiguiente criticable.

Por tanto, no es un personaje cuyos actos y existencia no entendemos, no es para nada un personaje que pretenda que se le entienda. Por tanto, aquí el hecho de no entender no es como cuando no entendemos a un personaje comprensible. La postura del hablante se convierte en un absoluto enigma: «porque para Pollesch lo que cuenta es la persona que está en el escenario, no el papel que representa. Y sin embargo, los actores en la obra trabajarían una persona distinta de la suya: se reivindica una autenticidad para luego romperla» (Nissen-Rizvani 2011: 201).

También el vestuario de Hinrichs unas brillantes mallas multicolores y el torso desnudo no facilitan la especulación sobre posibles identidades. No queda claro a qué significado remite este vestuario, de modo que aquí también se genera un «valor añadido» a las posibilidades de interpretación para el público. Así, queda como oculto tras un velo qué o a quién encarna o «representa» el protagonista. Podríamos suponer que no se trata de un individuo en particular, sino del hombre como especie, la persona en sí misma, la condición de ser humano, la *condición humana*, y de posibles formas de vida. Es por esta característica por lo que se ha acuñado para el teatro de Pollesch el término de teatro antirrepresentativo. Bernd Stegemann califica a estos actores como Pollesch de «encadenamiento errático de frases que constantemente se somete a un nuevo significado a sí mismo y a todo lo que le rodea» (Stegemann 2015: 194). Aunque

reconoce que a nivel de la técnica interpretativa se requieren grandes habilidades por parte del actor, aquí solo se realiza un «no-entender que comprende la postmodernidad» (2015: 195).

La presente investigación plantea contra la crítica comprensible de Stegemann que las contradicciones y el cambio entre diferentes ficciones de papeles y perspectivas sean motivo de curiosidad y preguntas, de querer parar y sustraerse, de darse un respiro, y por ende de crítica a esta situación trepidante y rápidamente cambiante, una queja sobre el ser indefinido y equívoco del sujeto. En la encarnación precaria, Hinrichs se constituye como «sujeto actuante y actuado» (Matzke 2011: 115) hacia abajo: la actuación del actor Hinrichs parece remitir en muchos momentos precisamente a esta precariedad, presentando un cariz deíctico. El propio remitir es un elemento importante del teatro épico, si bien aquí no sólo es el actor Hinrichs quien muestra el personaje sino también a sí mismo, desdoblándose. Si bien la «actuación autorreflexiva épica» (Stegemann 2015: 189) de Hinrichs se sitúa en la tradición de la alienación brechtiana, Stegemann no acepta que el actor muestre el personaje de Fabian Hinrichs a través de su actuación. Un extracto de una entrevista de Raddatz a Pollesch (2007: 201) pone de manifiesto que ello está planteado en Brecht, pero sin estar pensado hasta la última consecuencia:

Raddatz: El postulado central del teatro épico es que el actor no se transforme en el personaje, no lo encarne, sino que constantemente se muestre como material, como realidad en el escenario.

Pollesch: Sobre todo, que se muestre a sí mismo, es decir, no como un personaje que nos presenta el director. Más bien, se pide al actor precisamente que sea él mismo, en vez de abstraerse de sí mismo... No debe someterse, sino que puede utilizarse y aprovecharse para después abrir un debate sobre ello... Esto significa que ante todo el actor debe educarse para desarrollar la conciencia de sí mismo, para hacer con la frase algo más que cumplir con ella y para hacer que pase algo inesperado. Para ello tiene que aprender a relacionarse consigo mismo de otra manera. Eso no se consigue con la diferencia por sí sola, que pertenece a la esfera de la ejecución.

En Pollesch, a diferencia del teatro representativo, la voz de los actores no es expresión de la interioridad y la psique de un personaje, sino que se produce una

«despersonalización y, con ella, una exteriorización de la voz. Esto lleva a pensar qué relación guarda aquí el uso que se hace del texto con el papel o personaje, y qué tiene que ver a su vez esta relación con la dimensión de inmersión/distanciamiento y, en última instancia, qué función tiene en un aspecto crítico. Además, Hinrichs tiene que lidiar en el escenario con un cuerpo de texto inmenso, por lo que en cierto modo se convierte —en su calidad de actor solitario— en héroe. Habla de forma casi ininterrumpida durante los 90 minutos que tarda la obra. Al igual que en otras piezas de Pollesch, un coro *se sitúa aquí* frente a un protagonista<sup>22</sup>. En el propio hecho de que él tenga tanto texto y los «demás» —un coro que actúa aquí como grupo de gimnastas— tan poco (de hecho, nada salvo una frase) plantea una manifiesta desigualdad cuantitativa tan impactante que adquiere la cualidad de llamada de atención, de metainformación acerca del teatro como «teatro hablado». Quien está allí —Hinrichs— no encarna al actor ni a un personaje que desempeña un papel: dicha singularización del protagonista no se entiende a partir de una fábula sino sencillamente como tal metareferencia «porque a Pollesch le importa el ser humano que se sitúa allí en el escenario, no el papel» (Nissen-Rizvani 2011: 201). Su personaje y su persona se revelan al espectador sólo hablando y sin parar. En toda la obra sólo existe una única escena en la que Hinrichs deja de hablar por un momento: cuando se deja ir con los gimnastas acompañado de lluvia artificial y la música a todo volumen de *Life is a pigsty* de Morrissey. En el aislamiento del protagonista se hace así patente un estatus especial de este teatro, tanto frente al planteamiento postdramático que postula la disolución del personaje y la aparición de «personas reales», como frente a la contracorriente postespectacular de las nuevas instancias intermediarias («terceros») que posibilitan un proceso de interpretación del significado que provoca distanciamiento y, por tanto, una comprensión del hecho escénico mediatizada (no solo directa-físicamente, como en la programática postdramática): Hinrichs siempre es *también* Hinrichs, y al mismo tiempo nunca es *sola* ni *realmente* Hinrichs, y puede que a lo mejor represente también algo completamente distinto: una estructura, un estado, una alegoría del individuo en una situación histórica que se transmite más a través de tendencias colectivas que de constelaciones personales.

---

<sup>22</sup> Por ejemplo, *Mädchen in Uniform* (‘Chica en uniforme 2010’), *Ein Chor irrt sich gewaltig* (‘Un coro se equivoca bastante’ 2009), *Capucetto Rosso* (2005), *Ich kann nicht mehr* (‘No puedo más’ 2017).

Considerando la ontología precaria de Hinrichs, la oscilación entre lo abstracto y lo personal que éste realiza una y otra vez —y que, tal y como se ha mencionado anteriormente, se muestra ya a nivel del texto— adquiere sentido en manifestaciones como: «El comunismo está basado en el egoísmo. También sabe que cuando a los demás les va bien, tampoco se meterán conmigo si se producen luchas por los recursos. Te quiero. ¿Por qué no me llamas? ¡Si tienes mi número!» (Pollesch 2014a: 303). Hinrichs cambia todas las posiciones que aparecen en el texto por la primera persona, salvo unos pocos pasajes en los que se dirige al público en segunda persona plural. De este modo consume —de forma análoga a la incorporación de textos (teóricos) ajenos, mediante los cuales el autor Pollesch construye sus textos— la asimilación o incorporación de un texto que al inicio resultaba irremisiblemente tan extraño al actor como los textos teóricos al autor. «Se le atrae», se dice metafóricamente del proceso abstracto de asimilación, de atraerse o introducirse. La imagen concreta corresponde a procesos como comer o vestirse. Si Hinrichs se pone durante la realización escénica el vestido de pulpo, dicha transformación (visiblemente complicada para el actor) concreta el proceso fundamental de actuar: en el disfraz de pulpo, Hinrichs sigue siendo Hinrichs, pero al mismo tiempo un Hinrichs diferente. Dicha metaforización permite entender en todo momento el proceso abstracto de «atraer», de la transformación o incorporación (el cuerpo del actor es incorporado, engullido por el vestido) desde dos vertientes: la abstracta y la concreta, sin que ninguna de estas dos interpretaciones sea correcta o falsa. Son posibilidades que el uso de texto de *incorporar* o *asimilar el texto de un papel* crea en combinación escénica con la *acción de ponerse el vestido*: el espacio que se abre mediante tales posibilidades se ha generado como cimiento de lo crítico.

Así pues, el *uso de texto* no consiste sólo en incorporar o asimilar sino en incorporar o asimilar *en la unidad de acción con* ponerse el vestido. Aunque el vestirse concreto no se produce hasta mediada la realización escénica, la forma como Hinrichs pronuncia el texto y el ponerse el vestido (posterior en el tiempo) *puede* ser experimentado como coherente y *lógico*, si bien la acción individual de ponerse en el escenario un vestido de pulpo absurdamente largo como tal carece de lógica y es, en el sentido más profundo, ilógica, «absurda», disonante.<sup>23</sup> El uso de texto se produce en

---

<sup>23</sup> Del latín *absurdus*, disonante.

esta combinación específica en la que aparece el texto, abriendo *sólo así* la posibilidad de esta interpretación o de esta comprensión subliminal. En esta posibilidad reside también la crítica: en el rechazo de la valoración de «ilógico» mediante la introducción de una diferenciación como «lógica junto con el ponerse el vestido». *Absurdo* en el sentido de «teatro absurdo» sería tal vestido sin un texto que abre la posibilidad de tal uso de texto; al contrario, este texto también sería ilógico sin un contexto escénico «acorde» que contribuya a abrir dicha posibilidad. En cambio, es lógico el uso de texto que emerge de la propia entrada en escena del texto en la realización escénica y que consiste en la incorporación, asimilación o transformación incorporando, introduciéndose, etc. El uso de texto general de *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* en cuanto al actor es por ello el *asimilar, incorporar e introducirse*. Introducirse se utiliza como metáfora para la aproximación realista a un papel de teatro. Así pues, el actor Hinrichs negocia en este uso de texto su relación con el papel y consigo mismo.

El uso de texto de *incorporar o asimilar* deja patente que la entrada en escena que lo origina no está ligada a una percepción temporal de simultaneidad: el texto que contribuye a construir dicho uso de texto es recitado por el autor a lo largo de toda la realización escénica, mientras que el vestido de pulpo no entra en escena hasta el final. Sin embargo, el *uso de texto* emerge como aparición específica de texto en la realización escénica en calidad de ese contexto especial, si bien en cierto modo en una dilatación temporal: esta forma transversal de aparición de texto no está pensada como fenómeno psicológico sino estético, por lo que no está vinculada a ningún momento empírico. No constituye un espacio de posibilidades de concepción no métrica.

La asimilación del texto por el actor, el gesto hablado que contribuye a constituir este uso de texto, presenta un cariz muy privado y personal, lo cual queda más reforzado allí donde se emplea texto coloquial, pero en cambio resulta extraño en los fragmentos de tintes teóricos. En este cambio entre posiciones personales concretas y teóricas abstractas no se presentan soluciones o perspectivas «correctas» sino que se muestra la propia discrepancia entre persona y postura: «Contra un lenguaje aparentemente natural de la emoción, sea cual sea su legitimación, el pronunciar citas teóricas y discursos pasados por la trituradora plantea una artificialidad extrema del lenguaje que permite una distancia pero ninguna solución a los problemas tratados» (Brandl-Risi 2011: 147).

Al cambio de concreto a abstracto le corresponde uno entre inmersividad y distancia: la cercanía a la que invita el protagonista resulta *immersiva*: nos gustaría lanzarnos con él a los mundos de sensaciones que evoca con la música y tematiza con el discurso, pero al mismo tiempo los medios estéticos contrapuestos y las rupturas de lo aparentemente auténtico generan distancia. En esta contratensión y control de las ilusiones del sentimental (por ejemplo, en las redes sociales) reside también el valor crítico, entendiéndose la *crítica* en el sentido literal de distinguir entre los motivos inmersivos de la compasión y solidaridad y el sentimentalismo, las rebajas de emociones en un mercado de sentimientos capitalista-mediático que promete una seudocercanía y, al final, es aún «más frío que el capital» una obra de Pollesch de 2008 se titula *Liebe ist kälter als das Kapital* («El amor es más frío que el capital»). En este contexto se generan usos de texto que en su ir y venir de caliente/frío y cerca/lejos generan una sensación de «una de cal y una de arena», parecida a una oscilación entre anhelo y decepción o al tópico romántico de «tan cerca pero tan lejos».

Otro fenómeno previamente mencionado de la presencia de texto a nivel de los actores es el hecho de que el actor Hinrichs disponga de tanto texto y los gimnastas de casi ninguno. Este uso de texto de «cantidades de texto distribuidas de forma extremadamente desigual» es tan impactante que se le puede atribuir una «función deíctica»: una referencia a una forma de «trabajarse a sí mismo en público» (Raddatz 2007: 197).

## II. Gesto de hablar, dicción, actitud: autonomía de texto y mostrar auténtico

De la pregunta por la relación entre cuerpo, texto y personaje de Hinrichs han resultado unos usos de texto que atraviesan todas las realizaciones escénicas y apelan a la dimensión crítica. Ahora trataremos de indagar en la expresión y la dicción de la producción de texto así como en la postura que muestra el protagonista en relación a la aparición de texto. A partir del aspecto de la postura cabe plantearse la autonomía del actor al incorporar el texto. Al someterse el actor Hinrichs al extensísimo texto, «cumpliéndolo» al menos en el plano mnemotécnico, pero sin embargo tratándolo de forma autónoma, tal y como se ha descrito, sirve por un lado al texto como reproductor del mismo, pero simultáneamente cuestiona dicho «servicio» manifestando la

autonomía y las leyes propias de la realización escénica: ello plantea la cuestión de la autonomía del actor en relación al texto presentado en el escenario. Para ello es ciertamente decisivo el proceso de creación del *texto presentado escénicamente*, en el que el actor también participa como «autor». El propio Pollesch, que no sólo es autor de la versión escrita sino —en calidad de director— también espectador, considera al actor como coautor del texto *representado*: «Por su cuerpo pasa el texto, y si los actores no saben recitar el texto, el texto no se produce. En esto consiste la autoría de los actores. Deciden lo que dicen» (Pollesch 2015: 119). Entre esta conclusión de Pollesch y la constatación de una autonomía del actor en la producción de texto en el escenario (a la que correspondería la idea de que Hinrichs decide lo que dice, por lo que se convierte en coautor del texto representado) media un lapso mental que debe superarse mediante la experiencia fenomenológica de la realización escénica.

La producción de texto de Hinrichs presenta una característica que quizá puede cerrar esta brecha: no presenta a todas luces cada palabra *como si* fuera su propia sino realmente *como su propia*. En ningún momento surge la sospecha de que podría quedarse en blanco (debiendo ser «rescatado» por la apuntadora). Nunca despierta la sensación de ser un «empleado» de un texto ajeno sino que lo ha convertido en parte de su propio pensamiento y voluntad de hablar espontánea en el transcurso de la anteriormente mencionada apropiación o incorporación.

Hinrichs también despierta otra sensación: expone el texto mostrándolo, como si lo citara o planteara en público su profundidad. El uso de texto que genera estas dos impresiones se denominará *mostrar auténtico*: el texto es producido de forma auténtica, pero no como idéntico con lo que el actor *piensa en su interior* sino posible, es decir, auténtico como *mostrado hacia fuera*, tal y como Brecht entiende el mostrar del actor.

Al presentar el texto preguntando, decide autónomamente cada palabra en cada momento. Pero si la función del actor consiste en mostrar en público un determinado material (el texto acordado), cuestionarlo, ponerlo a disposición, la elección de cada palabra es secundaria: lo que cuenta es el cometido supremo del *mostrar y preguntar*. Ello significa que también podría pronunciar palabras diferentes sin violar por principio su papel ni su misión contractualmente plasmada como actor. Paradójicamente, la decisión continua del actor de pronunciar esas palabras y no otras reside precisamente



en su libertad de poder pronunciar principalmente otras, siempre que existan motivos de peso para ello. La autonomía del actor en relación a la producción de texto es por ello ciertamente compatible con la fidelidad al texto. En este sentido, el actor Hinrichs actúa de forma autónoma en cuanto a qué texto aparece cómo, léase el uso de texto. Sólo la propia postura (brechtiana) —el cuestionar, mostrar y negociar en público en el espacio dialógico intermedio de la realización escénica— es innegociable. El actor de Pollesch no es libre en relación a la pregunta de *si* trabaja como representante de un papel representativo prefabricado o, como es el caso aquí, como encarnador y presentador de un planteamiento.

«Mientras los [...] actores del yo [...] del teatro contemporáneo plantean en el escenario una y otra vez, directa o indirectamente, la cuestión de la responsabilidad sobre sus propias acciones, también están destacando en gran medida la relación de la comunicación teatral como responsabilidad mutua» (Matzke 2011: 129). Si con ello formula naturalmente una crítica al código teatral dramático y a la función representativa del actor, pero no se aparta del texto que se le ha dado, está subrayando en la dirección opuesta una crítica del teatro postdramático y su celebrada preferencia por las inspiraciones espontáneas bajo el signo de la presencia y de la autenticidad. Aquí, la crítica a la tradición dramática y a la posición postdramática se manifiesta en que el actor (como F) incorpora a sí mismo y también a su problema de libertad fundamental (de manera autorreferencial), es decir, hace que el texto aparezca de manera autónoma y acatando las normas.

Este uso de texto por el actor que se ha denominado *mostrar auténtico* queda patente en determinadas gestos y formas de hablar. Por *forma* de hablar se entiende la manera en que se habla, es decir, las variaciones en la entonación, el ritmo, el tono de voz, etc. Mientras que por *actitud al hablar* se entiende todo aquello que *quiere decir* el habla, excepto el contenido dicho, en términos de información sobre el estatus, el estilo, las intenciones y el contexto cognitivo y cultural del hablante. En sus obras, Pollesch, a sucesión explícita de Brecht, desarrolla un gesto como medio que transporta de una manera determinada lo que se está diciendo.

Un gesto así sería por ejemplo referirse a sí mismo. Se denomina en lo siguiente cita encarnada. Brecht entendía gesto como una actitud reconocible en el hablar. Un

aspecto reconocible de esta actitud es la tendencia hacia la autorreferencialidad: «Las mejores escenas no las van a ver esta noche porque ninguno de nosotros lo soportaríamos. Es por eso que la velada se llama *Kill Your Darlings!*». Después de decir «Kill your Darlings», él y los gimnastas caen al suelo. También esta caída, que en los siguientes tres minutos se repite tres veces, siempre después de la cita encarnada «Kill Your Darlings», deja expuesta la cita mediante la repetición. Hinrichs grita la cita «Kill Your Darlings» dos veces en un tono muy insistente al público, y la tercera vez la dice de una forma explicativa y neutra. Entre lo que dice y la acción escénica de caerse se podría sospechar una asociación lúdica de «kill» con caer, es decir, «muertos». Las dos primeras veces Hinrichs grita con insistencia, camina y se gira en el escenario y, por tanto, habla con media cara girada, pero con el rostro vuelto hacia el cielo.

Como ocurre más arriba en el caso del disfraz de pulpo, la afirmación lapidaria se convierte, solo a través de su puesta en escena, en un uso de texto que es una *insistente llamada* y que puede entenderse como autorreferencial. La insistencia desesperada de Hinrichs parece apuntar algo que, de otra forma, no podría comprenderse a través de la escena y que, de alguna forma la trasciende, va más allá, como si un prisionero diera señales ocultas a los que están fuera. ¿Qué indica el prisionero? Indica que el sistema de la realización escénica en la que está apresado no lo es todo, sino que debe plantearse la pregunta de qué tienen que ver las frases *en* el teatro consigo mismo y con el mundo fuera del teatro. El elemento crítico que puede desencadenar el uso de texto autorreferencial sería, partiendo de los tres sentidos de la crítica: la observación, la diferencia y la crisis, la crítica al contenido del teatro sobre el arte, sin realizar una referencia social; la creación de un espacio de posibilidades para poder llevar a cabo esta realización del reconocimiento artístico a nivel social y el conocimiento de la crisis que existe en este constreñimiento sistemático del individuo.

La crisis del procedimiento artístico y del reconocimiento, que surge a raíz de la auto-referencia, en ausencia de un contexto psicológico o de un motivo dramático relevante desde el punto de vista teatral, se percibe como una combinación de arrebatos inmersivos y distanciadores. Asimismo, la broma refinada de la exigencia de matar a sus «darlings», tanto como la explicación de que lo mejor no se muestra porque no lo soportaríamos, consigue una consistencia que se experimenta como *immersiva* y que se manifiesta a través de una risa liberadora. En cambio, aquello que resulta

incomprensible de esta paradójica estructura, y el hecho de que uno tenga la sensación de que le están tomando el pelo, provoca reflejos de autodefensa y con ello, impulsos de rechazo y *distancia*. Los impulsos inmersivos y distantes entran en conflicto. La situación en escena y el uso de texto se sitúan el uno contra el otro, así que más allá del «sentido» de esta escena, no se consigue ninguna aclaración satisfactoria. Los espectadores que no reconocen la cita como una cita de una película o como un aforismo, no pueden construir un contexto teórico y filosófico y deben «conformarse» con disfrutar de la actuación de Hinrichs. No pueden comprender de manera coherente un sentido en lo que experimentan, hecho que crea distancia en sus intentos de interpretación, su refracción y su cambio de perspectiva. La cita de «Kill you Darlings!» adquiere un valor e una importancia curiosa a través de la repetición. Aquí vemos, por un lado un efecto de distanciamiento y por otro lado, el juego con las autorreferencias pone de manifiesto una forma de tratar el texto muy poética y musical. Aparte de las formas ya conocidas como el distanciamiento y la ironía, el tratamiento del texto se debe a un juego de posibles significados y asociaciones, que adquiere una cualidad especial gracias a su referencialidad y a su sinceridad. Esta cualidad, que no se agota en los patrones mencionados, puede considerarse en su conjunto como el uso específico del texto en esta realización escénica. La cita encarnada «Kill you Darlings!» también queda expuesta como cita, y adquiere valor e importancia, por la repetición. Aquí se trata por un lado de un efecto de extrañamiento clásico, pero por otro es una forma muy poética y musical de usar el texto en el juego con autorreferencias. El tratamiento del texto consiste entonces, además de las formas de uso conocidas como el extrañamiento y la ironización, en un juego de posibles significados y asociaciones, que, debido a su reflexividad y sinceridad, alcanza una calidad muy *compleja y irritante*, que se puede considerar como el uso específico del texto en estas realizaciones escénicas y que se trata exhaustivamente en las muestras mencionadas.

Lo que menciona Czirak (2014: 21) como «estrategia dramaturgica, que hace a una frase ser relevante solo cuando se repite y se convierte en explícita a través de su capacidad de convertirse en cita», no se genera en la realización escénica hasta que remite a sí misma como relación escénica del texto en el uso de texto. Las citas pueden por tanto dar inicio a «escenas de encuentro», tal como escribe Czirak (ibid.) «en las que los receptores creen reconocer hablantes muy familiares y conocidos en el discurso

actual o tras él. Se trata de escenas de encuentro que no se basan en la reciprocidad física, sino que se consuman en un nivel simbólico y se ven reducidas a fragmentos de citas». Pero en el uso de texto, cuando aparecen estos fragmentos de citas no se muestra tanto el encuentro, sino más bien, a un nivel «superior», la problemática, la necesidad y también la crisis de este encuentro.



Fig. 3: Hinrichs asentado melancólicamente encima de la excavadora en la oscuridad mostrando la cita escrita en su jersey. Captura de pantalla del video *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* (2014 ZDF, belvedere edition): Christina Schmutz

### Juego con la direccionabilidad: darle la espalda

Una dicción opuesta al resaltado penetrante puede experimentarse en momentos de abandono que surgen con claridad diversa. Durante las explicaciones sobre el título, Hinrichs deja a veces en el aire si está hablando al público: a mitad de la frase a veces aparta la mirada de los espectadores y en ocasiones se gira dándoles la espalda. Por el contrario, cuando Hinrichs se gira durante la realización escénica, se experimenta como una negación o atenuación de la intención comunicativa y como distanciamiento. Los temas evocados en el texto —la posibilidad del amor y de la solidaridad— se demuestran autorreferencialmente en la misma relación teatral. Cuando Hinrichs da la

espalda al público, lo hace por despiste (error), casualidad (sin motivo), para ignorar las órdenes del director (autonomía del actor) o para tematizar o comentar algo (metacomunicación). En el caso de los actores de Pollesch, se puede partir de que cada uno de esos movimientos ha sido estudiado conscientemente o de que el autor lo realiza de forma intuitiva plenamente consciente de sus posibilidades.

Por tanto, el dirigirse ininterrumpida-directamente al público y darle la espalda no son aquí casualidades ni fallos, sino una contradicción deliberada del efecto estético. Tal contradicción (que *en la vida real* puede convertir un encuentro eficiente en una comunicación paradójica) representa autorreflexivamente en la realización escénica el valor de la *comunicación directa cara a cara* que caracteriza a la estética postdramática, tan cuestionada discursivamente como la estética postespectacular de la ausencia. Estas «artimañas» o provocaciones pueden entenderse a primera vista como tonterías, gestos de negación, parodias o estética de alienación, que alcanzan un punto culminante en el juego infantil de veo-veo que realiza Hinrichs al sacar su cara sonriente entre el telón, mostrándola al público. También Schuster ve en estas referencias alienantes más que una simple parodia o incluso una sucesión modosa de la estética teatral brechtiana, sino el intento de poner abiertamente a debate «la teoría caída en el olvido tras una tradición anquilosada de la realización escénica», pensarla más allá, recontextualizarla y teorizarla de nuevo (Schuster 2013: 180), de acuerdo con la teoría del gesto de Brecht. Sin embargo, dicha interpretación deberá permanecer especulativa mientras no se puedan elaborar usos de texto a partir de la experiencia de función sensorial que la convierten en perentoria, plausible o una posibilidad de la comprensión de tales artimañas o metacomunicaciones.

Una experiencia tal surge en una escena en la que Hinrichs (Fig. 3) aparece por sorpresa conduciendo una miniexcavadora y, mientras el escenario se sume en una luz azul, se viste una sudadera azul marino montado en la excavadora. Se pone la capucha, baja la cabeza y la mirada y se ajusta la sudadera para que se pueda leer la frase impresa en blanco: «I slept so hard I tired myself out». Después de este breve momento de silencio dice, con la cabeza todavía bajada: «Estoy tan cansado, estoy tan cansado, de tan moverme. Me aburro tanto, me aburro tanto. De niño contaba siempre hasta mil porque me aburría tanto» (Pollesch 2014a: 305). Se acuerda, manteniendo siempre la misma postura, de la muerte de un amigo. Este hablar ensimismado a oscuras dura

cuatro minutos. Hasta que de repente da una palmada con las manos y cita algunas frases sobre la Primera Guerra Mundial extraídas del fragmento de Fatzler (cit. en Schuster 2013: 180), que no figuran en la versión publicada y tienen que identificarse en la realización escénica mediante palmadas porque los herederos de Brecht prohibieron tales citas en fragmentos.

Este apartarse o ensimismamiento no se experimenta fenomenológicamente como cita de un gesto sino primero como cambio impactante de la dedicación y despreocupación que Hinrichs suele irradiar siempre, como brusquedad, como cambio y por consiguiente como indicio de un peligro, como exhortación a estar atento o referencia a algo importante que justifica esta ruptura o corte ambiental y comunicativo. De este modo se revela —incluso antes de que la interpretación de Tim Schuster pueda siquiera ponerse en la cola de las explicaciones posibles— un uso de texto afin al uso de texto del resaltado (por repetición, etc.) anteriormente definido y caracterizado por su sorpresa, alienación o impacto. Si bien dicho texto puede ser contingente, el uso de texto abre en cambio un nuevo nivel de experiencia inesperado en medio de esta alegría: seriedad, calma, soledad, tristeza y melancolía, incluso resignación vital. Su contenido enlaza con la soledad del enfermo de sida de la letra evocada de la canción, mientras formalmente formula la pregunta por el significado estético de este cambio de registro repentino, la referencia mimética y —dado que ésta permanece a todas luces vacía— el sentido puro y duro de la representación teatral. Con este aspecto vuelve a entrar en liza la interpretación de Schuster, pero ahora se muestra como un elemento del espacio de posibilidades generado por este uso de texto. Lo crítico reside posiblemente no en mostrar un determinado sentido especulativo de este juego con el direccionamiento —apartarse, ensimismamiento, etc.— sino en la sorpresa de este cambio de registro que suscita preguntas sobre los significados escénicos y las reglas formales y abre un espacio de posibilidades. Lo repentino de la sorpresa contiene lo crítico: como crisis de la expectativa, como motivación de una diferenciación de la situación teatral y como posible rechazo de esta encarnación desmotivada, quizá incluso aburrida (autorreferencial) del aburrimiento.

## Habla interrogativa

Mientras los usos de texto plantean *indirectamente* preguntas en el contexto de estas artimañas y apartamientos, Hinrichs habla a lo largo de casi toda la obra con una entonación explícitamente interrogativa. Con la pregunta formulada inocentemente, pero obviamente retórica de «¿dónde estamos?», apela —bajo reserva juguetona— a un sentimiento de desorientación que contiene un doble significado: ¿dónde estamos, en el teatro y en esta situación social? Articula esta frase con tanta amabilidad e inocencia y con tantas ganas de moverse que el espectador se reconoce en esta pregunta ansiosa, pero la sensación de irritación acaba dando paso a una de estar a buen recaudo. De este modo, una experiencia puntual de distancia queda compensada por la contraexperiencia inmersiva de la comunidad. El gesto interrogador evoca «respuesta» en los interrogados, es decir, en todos los físicamente presentes. El gesto interrogador que responde a este uso de texto —que debería llamarse *preguntar retórico*— provoca una mirada autorreferencial de todos los presentes hacia la relación entre escenario y público, abriendo la posibilidad de una tematización de la relación *comunicativa* entre el espectador y el escenario y el lazo autopoyético de *feedback* hecho palpable (Fischer-Lichte 2004). De este modo, aquí también se refuerza la impresión de que la autorreferencialidad constituye un rasgo fundamental de la estética de Pollesch. Este momento de autorreflexión afecta, como constata Primavesi, a todas las instancias involucradas: «el autor y director, los actores y los espectadores, que pueden verse interpelados y cuestionados en su propio papel de observadores y de público» (Primavesi 2011: 158). El uso de texto del preguntar retórico refuerza y explicita así la tendencia de la realización escénica a cuestionar obviedades como la identidad personal y la certeza espacial y aprovechar la crisis para ampliar los espacios de posibilidades, por ejemplo para nuevas respuestas.



Fig. 4: Hinrichs baja flotando del emparrillado con cinco de los acróbatas mientras suena la versión instrumental de *Streets of Philadelphia*. Captura de pantalla del video *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* (2014 ZDF, belvedere edition); Christina Schmutz

### Habla mediada. Habla alienada. Estatus intermedio de la voz

Al inicio de la realización escénica los actores están en el aire (Fig. 4) de tal forma que la relación entre el texto que suena y un determinado narrador también está literalmente «colgado en el aire», es decir, resulta equívoco. La asignación personal de los comentarios se convierte así en construcciones sensorialmente perceptibles. El uso de texto —que se puede definir como *sin origen, despersonalizado* o *anónimo*— permite imaginarse el texto sin autor, al igual que imaginar un discurso en entornos sociales anónimos o «desde arriba», como si fuera de un origen superior.

Si bien el uso de un micrófono por un actor ha pasado a formar parte de la normalidad, Hinrichs transmite la sensación de la forma de hablar en un *show* o un acto publicitario comercial: la orden dada por micrófono y desde el *Off* «Atención, apártense, por favor»<sup>24</sup> transmite la certeza del líder carismático de una campaña. Y con esto se plantea la pregunta: ¿A quién se dirige esta voz? ¿Al público? ¿A otros personajes de la obra? Esta pregunta no tiene por ahora respuesta, porque el escenario está vacío. Y sigue sin tenerla cuando otros gimnastas, sujetados en cuerdas, bajan lenta y suavemente del torreón de tramoya sobre un fondo musical. Asimismo, se tematiza un carácter de producto y mercancía, así que nos parece percibir algo de esta voz, que

---

<sup>24</sup> Esta cita remite al suicidio del actor, cabaretista e historiador cultural Egon Frieddell, cuyo trabajo y obras fueron prohibidos por los nazis y que, sabedor de que su vida corría peligro, «cuando la SA llamó a la puerta de su domicilio, saltó de un tercer piso, gritando antes amablemente hacia abajo: ‘¡Apártense, por favor, voy a saltar!’» (Behrendt 2012).



recuerda las ofertas de productos en unos grandes almacenes o un supermercado. De acuerdo con Primavesi, la voz controla aquí el estado intermedio de F. La presencia de la voz adquiere una especial importancia gracias a las tendencias performativas en el teatro, como escribe Primavesi, «como punto de encuentro entre actores y espectadores, entre articulación individual y un orden simbólico o entre virtuosismo artístico, aparato técnico y corporalidad» (Primavesi 2011: 48).

La voz también es presentada al mismo tiempo *como ella misma* al ser percibida en su materialidad a través del uso del micrófono y el canto. Esta materialidad pasa a un primer plano y el «significado» de lo que dice a un segundo. En esta triple revelación — la *inserción comercial* (también del actor, que cobra del teatro a partir de una prestación contractual), la *cuestión de la identidad* (¿F o Fabian Hinrichs?) y la *materialidad* del hablante (corporalidad en lugar de significado simbólico)— el habla con soporte de micrófono se convierte en una crítica de toda recepción irreflexiva (en cuanto a medios de producción y estrategias) de acontecimientos estéticos y sociales: *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* no trata simplemente del amor o la melancolía sino de las estrategias y los contextos que se sitúan tras la transmisión pública de esta temática.

Stegemann (2009: 289) lo asume como demostración de la disgregación de las formas del teatro postdramático y de la realidad social de la postmodernidad: «Así pues, el proceso de división ya empieza con cada voz, que nunca es sólo un signo, sino siempre también un ruido corporal.» Y añade con vistas no sólo a la extraña disociación de signo y referencia, sino también de signo y significante: «El propio lenguaje muta de una capacidad de comunicación sígnica a una textura en la que habla el lenguaje y ya no el hablante, la persona articuladora». Por otro lado, cabe admitir cuanto menos que a través del habla mediada, su carácter exhortativo y la consiguiente cuestión de la identidad (¿a quién se dirige F?), Hinrichs como persona que (se) articula encarna la dificultad de escoger que tiene el actor (y la persona) entre producto del *show*, *show-master* y observador.

La autorreferencialidad de la realización escénica queda otra vez manifiesta en otro lugar sin mediación técnica cuando Hinrichs habla del comunismo solo en el escenario. Con la palabra «luchas por el reparto», Hinrichs irrumpe en el escenario y se dirige a los gimnastas entrecortadamente: «Te quiero. Si tienes mi número, ¿¿por qué no

me llamas?!» (Pollesch 2014a: 301), a lo que los gimnastas vuelven a abandonar corriendo el escenario, como si huyeran de sus reproches. Estas frases conectan con un concepto de amor comprometido, que ya no parece compatible con las circunstancias vitales actuales. Las frases pronunciadas por Hinrichs en estilo staccato contienen algo extraño, algo especial, lo que les da un aspecto al mismo tiempo realista e irrealista: el vínculo, generalmente percibido como natural, entre la forma y el contenido de lo dicho se divide de forma antinatural y se muestra como no obvio. Dicho de otra forma, su obviedad se somete a la crítica. Al mismo tiempo, en un nivel todavía más abstracto se critica la idea de que el teatro contemporáneo ha dejado atrás Brecht, dado que las mencionadas dicciones no representan nada más que el modo de funcionamiento del teatro épico. De este modo actúan como crítica histórica de las estéticas teatrales que omiten el origen de sus recursos.

### Contundencia patética

Otro gesto que marca los usos de texto en *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* puede estudiarse en una escena poco antes de esta declaración de deseo (ante el coro, la red): Hinrichs coge de la mano a dos gimnastas y camina decididamente con todo el coro hacia el proscenio, donde se dirige a los espectadores: «Sabes? Esto va de algo que todavía no sabemos. Va de algo que falta» (Pollesch 2014a: 300). Dice estas frases enfatizándolas y con teatralidad, en parte al grupo y en parte a una de las gimnastas que se ha quedado sola en el escenario. A continuación, introduce una especie de anécdota: Hinrichs cuenta cómo Dave Gahan, tras un concierto de Depeche Mode, se va solo a su hotel, donde intenta suicidarse. Mientras cuenta esto, él y el grupo de gimnastas se sientan, solo la gimnasta del escenario sigue de pie, sola. Esta «anécdota»<sup>25</sup> es ilustrada por la gimnasta, que representa de forma esquemática y abstracta a Dave Gahan. Cuando Hinrichs pronuncia la palabra «suicidarse», la gimnasta cae al suelo. Hinrichs intenta dar una posible explicación a la idea de este suicidio, y reflexiona que Dave Gahan no podía estar falto de amor, puesto que, al fin y al cabo, habría tenido allí a 200.000 fans. Con esta anécdota, ilustrada con los recursos

---

<sup>25</sup> Esta anécdota constituye una variación sobre el intento de suicidio del cantante de Depeche Mode Dave Graham, que trató de quitarse la vida en 1995 ([www.rollingstone.com/music/features/david-gahan-20051103](http://www.rollingstone.com/music/features/david-gahan-20051103), acceso 25.11.17).

teatrales más sencillos, por lo que no sólo recuerda a Brecht sino que también parodia directamente el mostrar épico, se alude a temas como la autoalienación o la frialdad. Cuando la gimnasta se cae, Hinrichs la coge por la mano, la lleva de vuelta al grupo y se dirige a éste diciendo: «¿Por qué ya no se mata nadie por amor?» (Pollesch 2014a: 301). El tema de la frialdad contrasta con el ideal romántico del amor desinteresado, es decir, la idea de dedicación absoluta y exclusiva, frente a la transgresión que actúa como rebelión contra un orden social frío y que podría relacionarse hoy con el boom de las apps de citas. En su libro *Intimidades congeladas. Las emociones en el capitalismo*, Eva Illouz (2006: 13) describe las relaciones íntimas cada vez más dominadas por criterios económicos y ve como con este «capitalismo emocional» aflora una cultura en la que los discursos emocionales y económicos se forman mutuamente y «generan aquel movimiento amplio que por un lado convierte los afectos en un elemento esencial del comportamiento económico, pero que por el otro también somete la vida emocional — en especial la de la clase media— a la lógica de las relaciones económicas y los procesos de intercambio».

Pero incluso sin este contenido, la escena se hace experimentable en el sentido de la anécdota ilustrada: el grupo de gimnastas muestra mudo lo que se acaba de decir, cuestionando al mismo tiempo la conexión escénica entre texto y movimiento, destacando el movimiento físico como recurso teatral propio y criticando la norma estética. En esta mudez del coro se manifiesta lo que más adelante se tematiza como *silencio del coro*. Antes trataremos el gesto de conjuro que caracteriza la mayor parte de las manifestaciones de Hinrichs.

### Canto hablado: conjura

Hinrichs interrumpe su recitado con las frases a las que nos hemos referido antes como *leitmotiv*, y que repetirá a menudo durante la realización escénica, mientras da vueltas relajadamente por el escenario. «No nos basta. Nos falta algo. No os basta. Os falta algo». El lenguaje coloquial se intensifica por la repetición.

Se entiende estas frases en un principio a nivel de contenido, como una crítica en el sentido de que a todos nos *falta* algo en esta vida y en estas circunstancias socioeconómicas en las que vivimos, en concreto, algo esencial, sublime, algo así como

la felicidad personal o una forma más profunda de satisfacción. Pero también pueden referir-se al acto escénico del que forma parte: y es que no parece tener un significado «más profundo», sino que más bien plantea la cuestión de si no le «falta algo» a él: porque ¿qué se supone que «significa» que corra en círculos por un escenario prácticamente vacío? ¿Es eso «suficiente» para una puesta en escena? Aquí podría denominar «analogía externa o recursiva» a esta analogía entre las preguntas que plantea el actor en esta escena y la estética de la propia escena. Esta coincidencia con las preguntas por la estética de la escena subraya de nuevo la autorreferencialidad de la escena.

Desde esta perspectiva se podría formular, incluso a la inversa también: a pesar de que hace todo lo que puede hacer como actor (apura todos sus recursos, hace gala de virtuosismo técnico, domina su oficio, habla sin interrupción y muestra una increíble dedicación), aun así no es «suficiente». De este modo, el texto establece —en el sentido de la red de relaciones polivalentes— las relaciones más dispares con la escena de la que depende. La repetición expone la cita tanto a nivel propiamente textual como en cuanto a la *forma* de hablar.

De este modo, la repetición, la contundencia y el patetismo de la dicción de Hinrichs evocan en su material lingüístico profano una inmersión conjunta en un espacio casi religioso y critican (hacia el exterior) la obviedad de la simple inherencia de la experiencia. En un plano estético-teórico (hacia el interior) esta crítica (en la enajenación patética del texto cotidiano) se dirige en primer lugar a la representación dramática, en segundo (en la conjura) a la norma postdramática de una realidad inmediatamente experimentable (esta es también la crítica de Stegemann) y en tercero —en la colectividad vivida inmersivamente del «nosotros» («*nos* falta algo»)— a las posturas postespectaculares que buscan su salvación de los errores postdramáticos de forma demasiado unilateral en nuevos distanciamientos.

Independientemente del contenido del texto, el gesto implorador patético constituye un uso de texto de *conjuro*, cuya criticidad consiste menos en la tendencia inmersiva, a la que sí aspira pero que no alcanza, porque la intensidad de este gesto no sólo atrae sino que también causa escepticismo y repele. De este modo, Schuster (2013: 184) diferencia los gestos de Hinrichs en estas dos direcciones y opina que si bien se

generan relaciones con la platea, éstas se mantienen a distancia debido al patetismo de tintes irónicos, pues el actor se distancia en este gesto también de los gestos de su cuerpo, «retirándolos al mismo tiempo un buen trozo». De este modo, el juego con el público se convierte en un «juego de proximidad y distancia, que si bien parece presentar ofertas de interacción, al mismo tiempo las suprime» (ibid.).

En los dos últimos usos de texto comentados *insistencia* y *conjuro* existe un direccionamiento. Mientras que el aspecto de la *insistencia* se basa en el direccionamiento hacia las personas aludidas, en el *conjuro* se tematiza implícitamente una cosa, deseada, cuya aparición se pretende conseguir apelando de forma mágica: que se oiga la súplica de Hinrichs en las redes; *insistencia* tiene como destinatario a las personas presentes, en las que se puede «insistir» con su petición: público o grupo de gimnastas. En estos usos de texto queda claro que los presentes en la realización escénica forman tres grupos: espectador, gimnastas y protagonista. Los usos de texto cuyo texto lo expresan el protagonista o los espectadores, ya se han tematizado. Ahora se pretenden averiguar los usos de texto que parten del coro de gimnastas.

## 1.6. El silencio del coro: los porcentajes de texto hablado como reflejo de la relación entre escenario y público



Fig. 5: El coro haciendo sus ejercicios. Captura de pantalla del video *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* (2014 ZDF, belvedere edition): Christina Schmutz

El grupo de quince gimnastas profesionales (Fig. 5) es denominado «acróbatas» o «coro» en el texto oficial de *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia*. Por motivos históricos, esta denominación es habitual en un grupo de actores que llevan vestidos iguales, no se expresan individualmente y están ante un protagonista locuaz, como era el caso del coro de la tragedia antigua, que actuaba como centro de gravedad colectivo y también se situaba ante protagonistas individuales.<sup>26</sup> La corporalidad de un coro está condicionada por su «función acaparadora y creadora de espacio, su actuación mimética, léase sobre todo física, al transmitir y representar la acción mítica de las tragedias» (Kurzenberger 2009: 39). Esta mera transmisión contenía también un discurso crítico. En las realizaciones escénicas modernas, un coro puede asumir papeles modificados, aportando —como escriben Weiler y Roselt— «diferentes formas de comunidad a la realización escénica» (2017: 240). Esta comunidad se convierte en una figura teatral autónoma a través de la actuación y del hablar conjuntos de sus miembros

---

<sup>26</sup> En la obra del dramaturgo antiguo Téspis también aparecía un solo protagonista, que según la leyenda se desplazaba con un carro que servía de escenario itinerante, cantando y bailando alegremente con máscaras humanas en las fiestas dionisiacas. Debido a su vestuario de gimnastas, el grupo de gimnastas aparece como una versión actual del coro antiguo.

(Hass 2005: 53). Los gimnastas de *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* aparecen visiblemente como comunidad, si bien se producen individualizaciones puntuales, por ejemplo cuando Hinrichs coge a una gimnasta por la mano o cuando los diferentes gimnastas llevan a cabo ejercicios que otros no realizan. Se enfrentan al protagonista como «figura» colectiva, representando en este sentido un coro.

Pero, al contrario del coro antiguo y postmoderno que suele expresarse profusamente por vía verbal, este coro no habla sino que si acaso se comunica a través del movimiento. Los ejercicios que los gimnastas llevan a cabo durante buena parte de la realización escénica, haciendo gala de una considerable resistencia física, siguen un ritmo estoico. Simon Gröger (2015: 14) ve en la sucesión silenciosa de los movimientos de un coro un «momento dinámico de negociación entre performers y receptores», por lo que la «copresencia física de la situación de realización escénica pasa al centro». Los muchos participantes diferentes de los que se compone el coro y la unidad que forman al mismo tiempo son percibidos y asumidos por los espectadores «superando la Cuarta Pared». Según Gröger (2015: 15), la similitud entre coro y público expone y al mismo tiempo vincula espacialmente a los espectadores, dado que «también pueden ser cuerpos individuales del coro». De modo acorde, los espectadores también pueden experimentarse como distanciados, «remitidos a su autonomía y su estatus como ‘meros’ espectadores» (ibid.). Lo problemático de esta interpretación de la función del coro es que entremezcla el aspecto fenomenológico del detectar con la conclusión analítica por analogía de la transmisión mimética al público. De este modo, la supuesta transmisión no es en ningún caso evidente. Sí lo es que existe una afinidad estética entre el coro y el público frente al protagonista en cuanto al número, la pasividad, el estatus como espectador y el silencio. La tesis de la comprensión interna de la tensión entre individualización y colectivización en el coro mediante la actividad cocreadora del público reside en cambio en unas condiciones psicológicas implícitas: en esencia remite al enfoque de Max Herrmann (1931: 508), que con razón hace referencia a la dimensión física de la participación en el teatro, pero de modo parecido parte de la asimilación mimética del público y la «vivencia posterior secreta» de los procesos escénicos por los espectadores, unas suposiciones que el propio Herrmann deja en el limbo. La perspectiva fenomenológica argumenta sobre la base de la experiencia de la realización escénica y analiza formas de presencia de texto (usos de texto) que emanan de la

*experiencia directa* del coro. Dado que este coro no se comunica verbalmente sino a través de movimientos, el estudio del aspecto verbal podría terminar aquí. Sin embargo, quedará demostrado que, aunque (casi) no hable, de este coro parte un *uso de texto* específico.

Los jóvenes cuerpos atléticos hacen la rueda o el pino, realizan saltos mortales y otros saltos, sin presión competitiva alguna; a veces deambulan relajados por el escenario. Para transmitir una sensación de esfuerzo físico excesivo o una muestra competitiva, los ejercicios realizados por estos «15 mejores gimnastas de Berlín» (Pollesch 2014a: 312) son demasiado sencillos. Los percibimos como un grupo relajado, lúdico y juguetón que se divierte presentando los ejercicios. La armonía entre ellos, la monotonía de los ejercicios y su relajación que se hace patente en el ritmo tranquilo parecen contradecir cualquier noción de rendimiento, toda idea de competitividad capitalista. Esta discrepancia queda resaltada por sus vestidos: todos llevan los mismos leggings y camisetas claras y ajustadas, estampadas con billetes. Ello hace que parezcan andróginos y uniformados, pero satisfechos y austeros, por lo que los motivos de los billetes no hallan a priori explicación alguna. Parecen formar parte de un colectivo agradable y pacífico. Esta uniformidad de los vestidos, que sólo adquieren rasgos individuales por el físico diferente de los jóvenes gimnastas, les hace anónimos, como si no tuvieran personalidad alguna, como si pudieran ser introducidos en el sistema de valorización capitalista sin oponer resistencia. La idea de «capitalismo» viene a la mente por los billetes estampados y los fragmentos de texto en los que se pronuncia explícitamente la palabra «capitalismo» doce veces. En este contexto, los billetes adquieren significado: el capitalismo de la red ya no es uno al que los individuos tratan de sustraerse fracasando en el intento sino uno agradable, al que se acude por voluntad propia. Si se sigue la imagen escénica que comienza a configurarse a partir de numerosos fragmentos en los que Hinrichs menciona el capitalismo o la red (trece veces en total), los billetes estampados en los vestidos, la uniformidad del coro de gimnastas y su serenidad estoica, surge una alegoría que encarna la quintaesencia de una comunidad de antiguos individuos que visten de forma igual, realizan voluntariamente acciones colectivas y mantienen relaciones difusas entre sí, y dicha quintaesencia, encarnada escénicamente por el uso de texto de la *alegoría*, es la *red*; para ser más exactos, las «redes sociales», técnicamente hechas realidad en internet.



Como alegoría de las redes sociales, el coro de gimnastas está en movimiento casi constante y se reformula una y otra vez. Encarna movilidad, flexibilidad y disponibilidad. La visibilidad de sus rasgos claramente neoliberales es deliberadamente llamativa, según apunta Schuster, «pero precisamente ello da al pensamiento la concreción necesaria para no quedarse parado en ideas genéricas y abstractas» (Schuster 2013: 189). El coro reproduce la economía imperante. Su forma es indeterminada, nunca constituye un todo cerrado, no presenta identidad reconocible alguna, todo permanece en un *estado de potencialidad* y de ahí que todo *podría* suponer también una alternativa a lo existente. El coro de gimnastas no se comunica directamente con el público ni con Hinrichs, lo cual se entiende a partir de su «papel» como red social neoliberal, sino que crea mediante diferentes recursos gestuales conexiones, vinculaciones y procesos en un espacio intermedio, un campo de negociación y revinculación constante. Los coristas están siempre dispuestos a modificar sus posiciones y adaptarse inmediatamente a las pautas escénicas cambiantes. De este modo encarnan a la perfección cualidades como flexibilidad o disponibilidad que el capitalismo exige del individuo. «Lo que se negocia con el coro de red es el *nosotros* como mera suma de un yo, es decir, un grupo que sólo crea comunidad en apariencia» (Schuster 2013: 189). El concepto de sociedad en red representa un sistema social caracterizado por la flexibilización y la globalización. Foucault lo ha diagnosticado en una fase temprana: «Considero que estamos en un momento en el que el mundo se experimenta menos como una vida grande que evoluciona a través del tiempo sino más bien como una red que une sus puntos y atraviesa su laberinto» (Foucault, cit. en Polianski 2009: 13). En las formas neoliberales globalizadas de comunicación de las redes sociales se forman comunidades virtuales de «amigos y seguidores» que se juntan digitalmente en red para intercambiar informaciones y datos u otros contenidos. Las relaciones «parasociales» en tales comunidades se caracterizan porque sus miembros creen conocerse bastante bien, cuando en realidad nunca se han visto, es decir, surge una supuesta comunidad, una «intimidad» a distancia. De este modo, la red —la totalidad de la comunicación digital a través de internet— parece contener una simultaneidad y entrelazamiento entre proximidad y lejanía. De ahí que pueda considerarse la red como doble fantasma de inmersión y distancia extremas: «Así pues, si la red es la metáfora bajo la cual el capitalismo es hoy de nuevo negociable, no es

sino la traducción de dicha metáfora en una cosa física lo que permite trabajar concretamente la representación abstracta» (Schuster 2013: 185). Según Schuster (2013: 162), el coro de gimnastas representa una generación joven «afectada precisamente por estas formas de comportamiento: red y creación de redes, individualización y muchos contactos».

En esta red, Hinrichs se distingue de este coro de miembros de la red por su soledad heroica y su vestuario individual. Casi siempre con el torso desnudo, parece pertenecer a una forma de existencia diferente a la que le cuesta comunicarse siquiera con este coro. Hinrichs se dirige muchas veces al coro de gimnastas como «red»: «¡Eres una red! [...] ¡Representas al CAPITALISMO!» (Pollesch 2014a: 293). La alegoría de la red, repetida sugestivamente, determina una estructura que predefine irremisiblemente al coro: apenas puede vérselo de forma diferente a una «red». La red como estructura también condiciona a los propios gimnastas, que perciben sus propias actuaciones a través de un imaginario como actuaciones de una red: estimulados por la idea de ser una red, actúan como red y llevan esta autodefinición más allá. Esta retroalimentación perpetua les convierte al final en la cámara de resonancia que actúa como espacio intermedio de la realización escénica, precisamente *aquella* red de la que al principio sólo se hablaba a nivel de texto: un sentido fantasmagóricamente autogenerado a través de un lazo de feedback que se autoreforza. Esta interpretación recursiva de la relación entre el protagonista y el coro es sugerida por el propio coro de gimnastas, ilustrando las narraciones de Hinrichs: por ejemplo, forma un sofá en el que Hinrichs se sienta como si de un diván terapéutico se tratara, mientras habla de una crisis de relación en pareja. A través del reflejo retroalimentado por el coro imitador, el texto produce su propia encarnación. Este uso de texto puede denominarse *retroalimentación mimética*. Surge de la imbricación escénica del *texto* de Hinrichs (a través de la mudez de la red y los consiguientes problemas en pareja) con la imitación del *contenido del texto* (a través de las actuaciones miméticas del coro, que de este modo se identifica de forma cada vez más creíble con una red). La producción de sentido se da en varias direcciones: 1. la red se convierte precisamente en aquella «caja de resonancia» en calidad de la cual es criticada en el discurso público; 2. el funcionamiento de un «lazo autopoyético de feedback», el concepto básico de la *Estética de lo performativo* (Fischer-Lichte 2004), se muestra como si fuera de manual ;

y 3. en medio de este teatro antidramático triunfa irónicamente la *mimesis*, la «imitación de actuaciones humanas» (Aristóteles 1989: 7) sobre la base de un *texto teatral que ha dejado de ser dramático* (como se titula la publicación de Poschmann 1997).

La relación entre protagonista y coro se asemeja a una relación amorosa moderna con papeles cambiantes: una vez, el coro asume los movimientos marcados por Hinrichs; otra vez ilustra complaciente —como se acaba de mencionar— contenidos de su discurso o se mueve libre y relajadamente a su antojo. Ejecutan coreografías ensayadas y planificadas, pero también siguen impulsos propios mientras realizan sus ejercicios, moviéndose con naturalidad y tranquilidad. Cambian entre el cumplimiento de la norma y la autonomía. Sus movimientos recuerdan en algunos momentos juegos infantiles inocentes y carentes de sentido, como la escena desenfadada bajo la lluvia artificial. No es posible determinar si siguen —en calidad de «red»— su libre voluntad o si están controlados digitalmente: en una escena, Hinrichs salta a la izquierda, a lo cual el coro también lo hace. Mientras Hinrichs expresa más tarde su anhelo de un «mundo próximo» («Siento necesidad de un mundo próximo» Pollesch 2014a: 297), los gimnastas se alinean en fila y se van pasando al actor en brazos hasta el final de la fila y de vuelta. Hinrichs se ríe espontáneamente, quizá porque el contacto le provoca cosquillas. Tales momentos dan al protagonista el papel de director del coro: el coro acompaña a Hinrichs o le asiste sumisamente y con inocencia mecánica, de modo a parecer irónico. En una escena, los gimnastas se reúnen en el suelo ante la miniexcavadora. Cuando Hinrichs se sube a ésta y la pone en marcha, dirigiéndose al grupo y moviendo amenazadoramente la pala, permanecen impertérritos. Parecen sentirse seguros, se apartan los cabellos de la cara, se frotan la nariz, ajustan su postura, etc., mientras Hinrichs les grita desde el asiento de la excavadora que están en el camino de su disponibilidad. El texto alude posiblemente a la disponibilidad del individuo en el sistema capitalista. Sin embargo, el coro de gimnastas desenmascara la escena irónicamente como lo que es: un juego trucado, preparado y en todo momento físicamente inofensivo. Este uso de texto, que podría llamarse *disponibilidad hipócrita*, emancipa al coro, lo distancia del protagonista y abre un espacio para cuestionar una disponibilidad de fe inocente ante las escenificaciones. Es asimismo un ejemplo de uso de texto cuyo contenido corre a cargo de un actor diferente (Hinrichs) al de su contexto escénico (coro).

Desde esta perspectiva descrita de las actuaciones del coro y los usos de texto relacionados de Hinrichs destaca el uso de texto del coro que resulta del abismo existente entre el protagonista Hinrichs como actor hablante por antonomasia y el coro como masa corporal muda: el *silencio del coro*. La ausencia de texto en el coro se puede denominar como uso de texto *hipotrófico*, el exceso de texto en Hinrichs como uso de texto *hipertrófico*. Ante el «parloteo» hipertrófico del protagonista, el silencio del coro parece un silencio elocuente, es decir, en el fondo es como hablar. Aumenta el espacio de posibilidades, multiplicando las posibles asignaciones de significados. Además, traslada la experiencia al nivel de la corporalidad.

La «vinculación rítmica de los diferentes cuerpos humanos con el cuerpo del coro» que hace «experimentable en el teatro la corporalidad como modo básico de la existencia humana en concentración y potencia especial» (Kurzenberger 2009: 65) lo convierte en una alegoría de la corporalidad. Su «texto» consiste en su reducción a cero. El coro se mantiene en silencio, no es —como apunta Stegemann (2015: 192) en su análisis de *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia*— un interlocutor sino que actúa como algo diferente: ve en él una instancia mediadora entre el público y el protagonista. Observa «incontables miradas y resonancias emocionales entre él (Hinrichs), el coro y los espectadores». Este coro de gimnastas, silencioso pero siempre activo, de forma cambiante, es también un espejo del público, que tampoco habla, también está presente «masivamente» y también se expresa de forma no verbal, (casi) sólo mediante movimientos corporales, tosiendo, caminando, pisoteando o aplaudiendo. Ambos destacan por un uso negativo de texto, al no decir *nada*. Pero dado que de los presentes en el escenario se espera texto —a diferencia del público—, el silencio del coro salta a la vista. No hay silencio general, siempre se oye música o Hinrichs está hablando: siempre hay texto en alguna forma. El silencio del coro es la notable excepción. Cuando Hinrichs reparte toallas entre los gimnastas mojados por la lluvia artificial después de una escena, les explica sobreexcitado que la escena era demasiado bonita y que tendría que haberse suprimido. Porque así no se puede vivir, es «demasiada alegría, ¡mierda!» Reta al coro: «¡Pero di algo de una vez!», a lo que los gimnastas responden juntos titubeando, pero cada uno a su ritmo: «Soy un montón bastante relajado». Hinrichs exclama extrañado: «¿Qué?» Y el coro de nuevo: «Soy un montón bastante relajado». Después de la tercera vez, Hinrichs dice: «Y por eso estoy tan confundido» (Pollesch

2014a: 314). A continuación, Hinrichs va a buscar una colchoneta blanda y los gimnastas, que se han puesto mientras tanto ropa de entrenamiento de aspecto individual, toman carrerilla y saltan en la colchoneta haciendo mortales. Al colocar la colchoneta, Hinrichs se pone al servicio de la performance del coro, por lo que surge de nuevo la cuestión de la relación entre dicho coro y el protagonista: ¿está Hinrichs *al servicio* del coro? ¿Lo *manipula* o *dirige* como un titiritero o director de coro? ¿O *remite* como un teórico del teatro a su corporalidad? Junto a este pequeño gesto, la pregunta «¿qué?» —a la que el coro responde complacientemente— se convierte en un uso de texto que puede denominarse *exhibición*. Plantea preguntas, pone en duda juicios de valor y puede ampliar el espacio de posibilidades de las interpretaciones. En la crisis en la que caen los juicios anteriores sobre la relación entre el coro y Hinrichs y la diferenciación que se hace necesaria a raíz de ello reside un momento crítico.

El encuentro del protagonista con el silencio también refleja el encuentro del individuo con la naturaleza y la grandiosidad: un narrador aparentemente acaparador y próximo se encuentra ante un fenómeno ininteligible y silencioso. La extrañeza debido al silencio y la alteridad del otro genera distancia. Al mismo tiempo, la relación con este ser extraño genera una proximidad y afinidad inesperada, experimentable escénicamente cuando Hinrichs y el coro se refugian juntos de la lluvia bajo el carruaje. De este modo se experimenta un ir y venir de inmersión y distancia. La relación de Hinrichs con el coro presenta rasgos de un amor romántico: en el anhelo por lo extraño, él mismo produce las experiencias de lo extraño, que a continuación desembocan en otras experiencias inmersivas o distantes. En los momentos excesivamente armónicos de la relación entre el coro y el protagonista reside de nuevo una ironía: en realidad, sería ingenuo pensar que sólo tenemos que cogernos de las manos para solucionar los problemas del mundo. En la exageración de la convivencia acaparadora está un distanciamiento y una crítica irónicos de las afirmaciones de bienestar y los «me gusta» simplificados de la publicidad y las redes sociales. Confraternización, armonía e identidad pueden causar alienación, una ajenidad secundaria. Así pues, la inmersión no actúa aquí como afirmación sino como crítica.

Al provocar alternadamente experiencias de alienación y proximidad, Hinrichs no presenta a un «sujeto idéntico consigo mismo» que lleva un diálogo controlado con otro sujeto sino, según considera Matzke (2012: 130), uno cuyo papel e identidad se

reconstituye permanentemente mediante una distancia e inseguridad productivamente creativa: «La situación comunicativa teatral se desplaza y cuestiona permanentemente: la dialogicidad no se limita a un dualismo entre dos posiciones sino que se convierte en un cuestionar y poner en duda permanente, también en relación a la posición del espectador». La ambigüedad de la relación entre Hinrichs, el coro y el público se hace patente en usos de texto como la *confrontación* o el *riesgo social*, en los que se enfrentan diferentes naturalezas (y culturas), experimentando incertidumbre, pero también redefiniéndose y viviendo oportunidades. En la crítica de las resistencias que opone el otro, en la crisis y el cambio (diferenciación) residen fuentes de lo crítico.

### 1.7. Música: juego puro

El análisis de las formas de usar el texto estrechamente relacionadas con la música se solapa inevitablemente con aspectos que se han mencionado anteriormente. Una forma de usar el texto específicamente musical la encontramos en la letra de la canción *Life is a Pigsty* (la canción de Morrissey es del álbum *Ringleader of the Tormentors*, que se publicó en 2006), del cantante británico Steven Patrick Morrissey: durante esta escena apenas se habla, la canción se reproduce a buen volumen y la letra se entiende bien. Poco antes de esta escena, Hinrichs se altera y lanza al coro preguntas retóricas que no contesta: «Estaba deseando conocer a tus 400 amigos en mi fiesta de cumpleaños, pero solo vinieron cuatro. ¿Dónde están los otros 396?» (Pollesch 2014a: 313). A partir de aquí, durante un rato no hay diálogo, pero sí truenos y lluvia artificial. Hinrichs va hacia el fondo, coge la carreta de Madre Coraje y la arrastra hasta el centro.

El uso de truenos y lluvia artificial es un efecto que se utiliza en la estética del cine y la televisión para dar dramatismo a la acción. Un momento dramático se ve reforzado con estos efectos. Por otro lado, el aparato técnico teatral resulta forzado, y este recurso teatral naturalista, que aquí tiene un uso irónico, recuerda a la espectacular primera aparición de Hinrichs, cuando desciende del «cielo del escenario» con cinco gimnastas. Un segundo más tarde empieza la canción mencionada:

It's the same old s.o.s. /But with brand new /Broken fortunes, /And once again I turn  
/To you /Once again, I do I turn to you /It's the same old s.o.s /But with brand new

/Broken fortunes I'm the same /Underneath /But this, you /You surely knew /Life is a pigsty...

El tono de la canción es melancólico, pero —a diferencia de la canción del principio, *Streets of Philadelphia* tiene una viva impetuosidad. Los efectos utilizados crean un dinamismo arrebatador, y el estribillo *Life is a pigsty* («La vida es una pocilga»), que se repite varias veces, se mete en la cabeza. Cuando empieza la música, Hinrichs avanza rápido y decidido hacia el frente del escenario con una falda de arpillera y una bolsa llena de patatas, coge una patata, la muerde como si fuera una manzana y escupe los trozos mordidos al suelo. El coro se refugia de la lluvia bajo la carreta y se acurrucan muy pegados unos a otros. Los gimnastas miran desde debajo de la carreta, con rostro contento, mientras Hinrichs se arrastra para unirse a ellos. Entonces Hinrichs saca a una chica de debajo de la carreta; los demás salen detrás y corren dando vueltas por el escenario, alegres. A continuación se tiran al suelo jugando y se deslizan como niños por el suelo mojado del escenario.

La escena evoca una serie de ideas de peligro, opresión, huida, rescate, liberación, ligereza, inocencia y naturalidad que se suceden como en una historieta romántica de cómic. Tiene algo de sueño y de utopía social mítica. Pero esta impresión superficial de romance utópico —que puede encontrar una continuación como romance amoroso naif cuando el «príncipe» contemporáneo Hinrichs elige a la chica— se ve cuestionada por el contraste con la letra derrotista de la canción: primero, los gritos de auxilio a la persona amada en forma de llamada de socorro universal,<sup>27</sup> «S.O.S.», «but with brand new broken fortunes», es decir, la eterna historia del amor no correspondido por un nuevo objeto de valor, que en la canción se puede relacionar con el ruido de cristales rotos. A continuación dice que «la vida es una pocilga» (*pigsty*), aparentemente porque el amor, como momento salvador, es inalcanzable («I can't reach you»): pero el amante ha caído irremediabilmente en sus redes: «And you can throw me off the train /I

---

<sup>27</sup> Cuando se le ha preguntado acerca de su orientación sexual, Morrissey se ha manifestado de una forma en principio muy cercana a la postura de Pollesch: «Me parece sumamente aburrido que en nuestra sociedad se dé tanta importancia a la sexualidad. Creo que toda esta idea de la sexualidad sobra. No acepto conceptos como heterosexualidad, bisexualidad, homosexualidad. Son solo prefijos que se anteponen a la palabra «sexualidad». De lo que se deduciría que hay grandes diferencias entre las personas, y no es así. En realidad, todas las personas necesitan lo mismo. Yo no reconozco para nada la heterosexualidad. No existe, y estoy convencido de que la homosexualidad tampoco» (Morrissey 2004).

still maintain, I still maintain». Y al final repite varias veces: «Even now in the final hour of my life, I'm falling in love again». Al final de sus días, el protagonista vuelve a enamorarse eternamente, por lo visto, sin ser correspondido. Como el uso de texto de la canción confirma constante e ininterrumpidamente el anhelo de amor —porque la música suena mientras Hinrichs parece establecer por primera vez una unidad íntima con el coro— la escena adquiere una cualidad inmersiva.

Al principio de la canción se oye el sonido de la lluvia y truenos, al final también el ruido de cristales rotos. Con los efectos teatrales de lluvia y truenos, la realización escénica recrea un detalle del material y, al mismo tiempo, se remite a él como a una fuente: la lluvia y los truenos se hacen patentes, se «muestran». Esto alimenta la sospecha de que también otros aspectos de la canción tienen un correlato teatral en el escenario. De hecho, la letra de la canción y la escena tratan el mismo tema: el protagonista no es correspondido en su amor por un «objeto de valor» y sufre indecibles tormentos que hacen crecer sus lamentaciones hasta el clímax. El *crescendo* musical, que termina en un clímax dramático, se corresponde con un uso de texto que se puede denominar *intensificación* y que, —si nos fijamos en los textos de Hinrichs durante toda la obra— también conduce al clímax temático y atmosférico. La música y la letra parecen seguir un patrón al que también obedecen el tema y la realización escénica. Solo el desarrollo escénico discurre al contrario: primero Hinrichs es ignorado, después se integra, su amor se ve correspondido.

Si de la letra de la canción derivamos un uso «intensificador» del texto en el contexto escénico, es por el paralelismo entre la canción y el tema de la obra —que se puede resumir como «amor abrasador hacia la comunidad virtual»—, otro uso de texto que emana de todo el texto de la obra y que se puede describir como *re-enacting/recreación*. El texto de la obra recreaba en cierta forma una canción que se reproduce entera en la realización escénica y da la vuelta a la relación habitual que se establece cuando se utiliza música en el teatro: la realización escénica no *utiliza* la música, sino que fundamentalmente *se guía por ella*. La canción no se utiliza para el teatro, sino que el teatro está al servicio de la aparición de la canción y su contexto temático. La forma radical de usar el texto que se pone de manifiesto en esta inversión de la relación con la canción (su texto) se puede calificar de *inversión irónica del contexto de uso*.



Así nos hace reflexionar sobre nuestras propias condiciones mediante lo poético de la escena y la estrategia del contraste: la música es pegadiza, bonita, pero «la vida es una pocilga». El anhelo despierta en su patetismo la sospecha de que la realidad es diferente: una vez más, el Otro —aquí la realidad en forma de la red— se hace más notable y presente justamente por su ausencia extrema.



Fig. 6: Hinrichs tirando la carreta histórica. Captura de pantalla del video *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* (2014 ZDF, belvedere edition): Christina Schmutz

## 1.8. Escena y espacio: fragmentos

El escenario grande del teatro Volksbühne de Berlín está cubierto con un suelo de baile gris, el fondo está cerrado con una cortina de color claro y en el tercio frontal cuelgan a media altura y claramente visibles otras dos cortinas. A primera vista no dice nada: este escenario no remite a ningún lugar. La propia realización escénica hace referencia a este vacío: por una parte, mediante la coreografía, cuando Hinrichs, solo o seguido por el cuerpo de bailarines, da varias vueltas al escenario, haciéndonos conscientes de la eterna redondez y ausencia de puntos de apoyo; y, por otra, mediante la *forma de usar el texto* cuando Hinrichs grita:

Me siento tan desorientado ante tu rostro inexpresivo. ¿Dónde tiene lugar entonces nuestro amor? Me gustaría saber dónde está el escenario, cariño (Pollesch 2014a: 308).

En el contexto de la realización escénica, aquí habla al amor por la «red», por una sociedad virtual conectada en red, y también al lugar de ese amor. Por lo visto, el escenario real no es un buen lugar para el amor, es demasiado exiguo para ello: el espacio escénico se convierte en una metáfora de un espacio vital en el que no hay lugar para el amor. Así, la interpretación salta a lo abstracto y busca otro «lugar» para el amor. El grito de Hinrichs establece al mismo tiempo tres relaciones diferentes: 1. con una realidad *social*: el «rostro inexpresivo» de la red; 2. con la realidad del *teatro*: la «inexpresividad» del escenario concreto que no ofrece puntos de referencia, de modo que uno no sabe «dónde» está; y 3. con una realidad *imaginaria* que solo existe como fantasía, como deseo: el «¿dónde?» del amor que no tiene lugar, es decir, que es una utopía. A esta triple relación real-imaginaria-utópica la denominaremos uso de texto *mediante referencias oscilantes*: el texto aparece en relación simultánea con *varios objetos de categorías diferentes* y su interpretación va oscilando entre una y otra; pero también el *carácter* de las referencias es fundamentalmente diferente: la primera y la segunda son *descriptivas*, es decir, con una intención *objetiva*, la tercera expresa un estado emocional personal, el anhelo, y es puramente *subjetiva*. Por tanto, el texto de Hinrichs *como parte* del mundo es también una declaración *sobre* el mundo y al mismo tiempo una apelación *al* mundo. Así, esta forma de usar el texto hace en un plano estético lo que en la introducción se definió como «status paradójico de la realización escénica»: ser en sí misma una parte de esa realidad que refleja la realización escénica.

En la referencia específica al escenario del teatro, el texto excede los límites de su existencia como texto: se relaciona de forma paradójica con la realidad de la realización escénica de la que forma parte y reclama su transformación en práctica teatral. La clave de este bucle lógico recursivo es cuando la realización escénica también descubre esta autorreflexión cuando Hinrichs dice: «Pero ahora mismo todos aquí tenemos que pensarlo, decirlo, para revivirlo. Es una de esas cosas que ya existían antes; frases que ya se han dicho antes, pero que ahora hay que volver a decir, pensar, hacer. Porque aquí hay muy poca vida» (Pollesch 2014a: 289). Esto suena a la descripción del escenario hecha más arriba.

Puesto que «la escenografía no solo es un fondo decorativo, sino que es un vehículo de comunicación de los contenidos e ideas de una realización escénica» (Kaesbohrer 2010: 23), elementos de comunicación verbal también constituyen el

diálogo entre el escenario y el público, por ejemplo, texto que aparezca escrito, pintado o impreso lo que llama la atención justamente en este vacío expuesto. En el fondo del escenario, a la izquierda, hay una reproducción de una carreta histórica en cuya capota negra se pueden ver dos grandes letras blancas boca abajo, S y T, mientras que la tercera está cortada y no está claro si es una I o una J. En el otro lado se puede leer las letras «R», «E» y «O». El «texto» consiste aquí en una impresión fragmentaria de letras separadas. La fragmentalidad despierta la pregunta por el texto completo. Al extrañamiento que provoca esta fragmentalidad provoca un esfuerzo mental de reconstrucción que puede generar múltiples significados posibles. La carreta (que es una reproducción de un modelo histórico) al estar en un espacio indefinido y, por tanto, sin historia, está como expuesta, sacada de contexto. Con ella sucede, por tanto, lo mismo que con las letras sueltas. En una entrevista con Frank Raddatz, Pollesch explicó su concepto escénico general, cercano al del recientemente fallecido Bert Neumann, escenógrafo del Volksbühne de Berlín:

A menudo no dejo claro el lugar. En muchas obras no se define realmente el lugar, de manera que nadie sabe dónde se desarrolla la acción. No está claro dónde se está. Pero eso nunca es una metáfora, porque trabajamos con el escenario. Visto así, todo es muy concreto, porque siempre se trata de representar lo que sucede cuando alguien sale al escenario. Cómo se pueden romper los asentamientos que implica un proceso así para penetrar en lo particular (Pollesch/Raddatz 2007: 210).

Traducido a este contexto, esto significa que si los elementos verbales en el decorado son co-constitutivos del diálogo que representa una realización escénica la «falta de claridad», lo no definido, el no-sitio y la imprevisibilidad («lo que sucede cuando alguien sale al escenario») pueden obstaculizar las «posicionalidades» («dispositivos» en el sentido de Foucault) dadas y haber procesos y acontecimientos inesperados en el caso concreto «especial» de esta realización escénica. Aunque solo sea por su imprevisibilidad, estos albergan un potencial crítico que *puede* dejar sin fuerza lo esperado, la posicionalidad. La mera *posibilidad* de desviarse de las viejas posicionalidades y derrocarlas como fuerza crítica es inherente —junto a otros elementos teatrales— a la forma de usar el texto que emana de las letras crípticas y que podemos decir que está caracterizada por la *fragmentalidad*. El carácter *crítico* del fragmento cumple la actitud crítica y dos de los criterios: no permite una comprensión

rápida y consumista (que, desde una perspectiva acrítica, debe darse con la mayor rapidez y facilidad posible), por lo que equivale a una actitud de «no dejarse gobernar así», es decir, genera una crisis que, a su vez, desencadena una búsqueda de interpretaciones alternativas y, por tanto, amplía el espacio de posibilidades.

En cualquier caso, la crítica en este escenario emana —antes incluso que la cuestión del uso de texto— de la mera pregunta de *por qué* no se puede ubicar físicamente. Ya esta expectativa no satisfecha del espectador provoca algo que va del enojo a la curiosidad y que evoca un distanciamiento crítico de escenarios y decorados más fácilmente «localizables». El hecho de no poder determinar qué lugar representa el escenario de *Kill Your Darlings! Streets of Berladelphia* crea un distanciamiento frustrante entre una necesidad de orientación y la realidad teatral encontrada que provoca preguntas sobre las normas estéticas y la justificación de saltárselas. Con la ayuda de los elementos textuales, este escenario estéril plantea una pregunta obvia, pero de la que por lo general no se tiene conciencia: ¿Qué es esto? ¿Dónde estoy y a qué lugar me recuerda, qué pasa con mi imaginación cuando veo aquí esta carreta, estos fragmentos de una inscripción? Así el escenario va dirigido, como lo articula Heiner Goebbels (2012: 131) en su libro *Ästhetik der Abwesenheit* («Estética de la ausencia»), «de mostrar lo evidente y así ocupar el centro de atención». De esta manera los espectadores tañan como perciben y qué esperan, ponen en marcha procesos de imaginación que Eiermann (2009: 344) denomina «experiencia de en medio» y que se produce por el encuentro con la ausencia (como alteridad), «la dimensión de la ausencia como diferencia de lo visible y audible hacia las dimensiones de lo invertido».

Esta forma de crear conciencia mediante el extrañamiento (incorporado aquí mediante la *fragmentalidad*) remite en última instancia a Brecht. En la obra hay muchas «citas brechtianas». Brecht se considera la roca primitiva en la que trabajan Pollesch y prácticamente todos los grandes directores alemanes. *Kill Your Darlings! Streets of Berladelphia* parece jugar con muchas de estas «citas» de Brecht. Un ejemplo —que seguramente no todos los espectadores captan— está en los dos telones, uno de arpillera gris y otro de tela de brillos. El telón gris cuelga, como cortina brechtiana, a media altura en la mitad del escenario. En la parte derecha del telón aparece, en letras góticas negras, «Fat», y en la parte izquierda «zer». Cuando el telón se cierra, se puede leer el

nombre de «Fatzter».<sup>28</sup> La contradicción que aquí se plantea entre el dramaturgo, director y «dialéctico» Brecht, que huyó de los nazis y pidió asilo, y que fue fundamental para la resistencia antifascista, y este tipo de letra con tanta importancia histórica y que el nacionalsocialismo consideraba especialmente alemana, solo se hace evidente, no obstante, para los expertos en Brecht. Brecht marcó y politizó, sobre todo a partir de 1945, el teatro alemán introduciendo con el teatro épico una importante fase política y de experimentación estética al mismo tiempo.

También la carreta que hay en el escenario es una cita de Brecht: cita la famosa carreta histórica de la obra *Madre Coraje y sus hijos* sobre «la guerra de los treinta años» escrita en 1939 por Bertold Brecht y que se estrenó en Berlín en 1949. En la obra, la protagonista, Madre Coraje, que ha visto las posibilidades comerciales de la guerra, recorre el país siguiendo a las tropas con su carreta. Está convencida de tener que hacer negocio con la guerra para alimentar a sus hijos, pero cuando todos sus hijos mueren—en parte también por su excesiva concentración en los negocios—, sacudida por el destino, termina arrastrando su carreta ella sola (una carreta de venta ambulante). «Madre Coraje es uno de los personajes más contradictorios de Brecht» (Knopf 2000: 159), porque, por un lado, no tiene miramientos para hacer negocio con la guerra, y, por otro, por su papel de madre, que le da humanidad. Además, pronunciando con sus manifestaciones una crítica ideológica asume un papel antagonista. Cuando Hinrichs (Fig. 6), con su falda de arpillera, nos recuerda a la Madre Coraje de la obra *Madre Coraje y sus hijos*, de Brecht, el espacio de posibilidades se amplía por la analogía interpretativa de que también Hinrichs —como actor y como personaje— se ve en una posición ambigua: *como actor* critica a la sociedad, con la que al mismo tiempo colabora porque se aprovecha de ella, ya que tiene un lucrativo contrato con el teatro Volksbühne; y como personaje porque, a pesar de todas las críticas, la red le parece tan estupenda como a

---

<sup>28</sup> El nombre de Fatzter hace referencia al nombre del protagonista de la obra didáctica inacabada de Bertold Brecht, una «montaña de texto inacabada» de 500 páginas escritas entre 1926-1930 (ibid. Marburg) que en la literatura de investigación se conoce como «documento Fatzter» o «fragmento Fatzter»: *La caída del egoísta Johann Fatzter*, que trata sobre «la lógica de la revolución, la separación y el desapego del colectivo como elemento necesario de la individualización, la relación entre la acción revolucionaria, el grupo y el individuo, la utopía en tiempos difíciles, el papeo y la moral» (recopilación de material del teatro de Marburg sobre Fatzter, temporada 2012/2013. Fuente: [http://theater-marburg.com/tm/public/upload/MaterialsammlungFatzter\\_komplett\\_opt.pdf](http://theater-marburg.com/tm/public/upload/MaterialsammlungFatzter_komplett_opt.pdf)) y sobre, según la cita de Nikolaus Müller-Scholl, experto en Fatzter, que incluye el teatro Marburg en su recopilación de material: «¿Cómo se ensaya la rebelión?» (ibid. Marburg).

Madre Coraje la guerra, porque saca beneficio de ella.<sup>29</sup> Las inscripciones «FAT» y «ZER» de la cortina, que al unirse las dos mitades de la cortina forman la palabra Fatzer y, por tanto, son «fragmentos de Fatzer» e irónicamente remiten al fragmento «real»: el texto inacabado de Brecht *La caída del egoísta Johann Fatzer*, de los años 1926-1930. Los trozos de la palabra ofrecen un ejemplo más de la forma de usar el texto caracterizada por los *referentes oscilantes*, ya que también son una referencia múltiple: a los «fragmentos» de la palabra FATZER escritos en la tela de la cortina, al texto inacabado de Brecht y a la cuestión de si lo que hay en la cortina es el fragmento literario «real» de Brecht o la inscripción físicamente existente. Así pues, el escenario genera con esta forma de usar el texto una montaña rusa de interpretaciones, un juego de obviedad y alienación, literalidad y pensamiento crítico no convencional.

En la ininteligibilidad se encuentran casi de una manera didáctica con la soledad y desorientación del sujeto (espectadores en la sala, Hinrichs en el escenario) frente a un mundo que se sustrae a una interpretación clara: los fragmentos de una posible interpretación llaman tanto la atención que es imposible ignorarlos. No obstante las interdependencias formales y del contenido están construidas paradójicamente y articulan una estética poética-constructiva (aunque también deconstructivista) que lo hace difícil averiguar su enigma. Este tipo de juego funciona como una crítica a la falta de fantasía y a los intentos de explicar el mundo de una manera demasiado simplistas igual que una utopía política que aguanta los enigmas del mundo estoicamente. En interpretaciones provisionales, los elementos del espacio de posibilidades se articulan la estética y simultáneamente la pretensión crítica de la realización escénica. Y así se posibilita la experiencia estética de «la experiencia de lo desconocido, del otro – una experiencia, que abre la vista, que hace volar nuestra imaginación» (Goebbels 2012: 131).

---

<sup>29</sup> «Quiere vivir de la guerra / Algo tendrá también que darle a la guerra» (Brecht 1964: 19).

## 1.9. Consideraciones finales: sustraerse

Las formas de aparición de texto (usos de texto) recordadas de la experiencia de la realización escénica han sido denominadas:

(en el perímetro de la realización escénica:) enmarcación, ausencia, expectativa, subversión, ambivalencia perceptiva;

(en el escenario:) apropiación, introducirse, vestirse, mostrar auténtico, autorreferencialidad, destacado, preguntar retórico, falta de origen / despersonalización / anonimato, conjura, alegoría, retroalimentación mimética, disponibilidad hipócrita, silencio del coro / hipotrófico-hipertrofico, exhibición, intensificación, recreación, inversión irónica del contexto de uso, referencias oscilantes, fragmentariedad, búsqueda, confrontación / aproximación peligrosa.

Un primer intento de reducción fenomenológicamente necesaria a lo mostrado de las experiencias subjetivas (separando las partes de la experiencia idiosincrático-subjetiva) conduce a usos de texto directamente experimentables y a otros «preparados» mediante presuposiciones teóricas y que deberían calificarse de «derivados»; éstos últimos son reconocibles por su definición abstracta: por ejemplo, *función enmarcadora*, *subversión*, *alegoría* o *retroalimentación mimética* no son experimentables de forma directamente corporal. En cambio, la *ausencia* (de texto en la versión instrumental de la canción de entrada o el *silencio del coro*) y la *fragmentariedad* (partes sueltas de palabras en el telón de Fatzer) en el espacio intermedio dialógico de la realización escénica sí son corporalmente experimentables (como necesidad existencial de una presencia de la cosa que falta o de finalización del fragmento); existencial porque la falta de la cosa *ausente* o la información que falta del fragmento podrían resultar amenazantes. En cambio, es de importancia menor si por ejemplo experimentamos la *inversión irónica del contexto de uso* o no. Los usos de texto de *ausencia* y *fragmentariedad* están a su vez directamente relacionados con el *conjuro*: al no responder el coro, Hinrichs trata de convencerlo por *conjuro*, arriesgándose a una *confrontación* que puede ser percibida como *aproximación peligrosa*. También el *reparo* que dicho coro opone a las intervenciones del protagonista y que adquiere tintes cómicos (resulta cómico cuando uno trata de convencer al otro y éste no dice nada) y la *búsqueda* de explicaciones allí donde surgen

fragmentos o contradicciones pueden experimentarse (pero no siempre formularse) de forma directamente corporal.

De modo acorde puede diferenciarse entre usos de texto «puros» y «derivados». Salta a la vista que los usos de texto «puros» de *confrontación*, *silencio*, *reparo*, etc. parecen afectar la relación entre el protagonista y el coro: el *silencio del coro* es experimentado por la investigadora/espectadora como algo dirigido al protagonista, mientras que la *retroalimentación mimética*, o sea la actuación escénica concreta como repetición de lo que se dice a través del texto (el coro forma un diván para ilustrar la «crisis de relación en pareja» de Hinrichs) —un uso de texto derivado que requiere como condiciones teóricas los conceptos de mimesis, ironía y retroalimentación— es experimentado como guiño al espectador (dicha referencia carecería de sentido escénico si se diera entre el protagonista y el coro).

Entre los usos de texto de *silencio*, *sustraerse*, *anonimato*, *ausencia* (letra de Springsteen, coro) y *fragmentariedad* (fragmentos de citas, fragmento de Fatzer, letras en la escenografía) existe el rasgo temático común de *distancia*. El polo opuesto a ello lo constituyen la *confrontación* y la *aproximación peligrosa*. La *apropiación*, la *recreación*, la *retroalimentación mimética*, la *inversión del contexto de uso* y la *autorreferencialidad* también giran en torno al mismo tema: la relación entre el actor y el texto. La *presentación*, el *mostrar auténtico* y el *destacado* versan a su vez sobre un aspecto de la relación entre el protagonista y el público: un texto (o comportamiento) no sólo es hablado (o hecho) sino que al mismo tiempo se *remite* a lo dicho (o hecho), desplazando el foco del contenido a su función social, su marco. La crítica también enlaza con esta referencia: remite a las lagunas de una representación inocente de los personajes (crítica), introduce perspectivas alternativas (diferenciación) y provoca una fragilidad (crisis) de la actitud consumista mentalmente pasiva del público.

Los usos de texto de *exposición*, *mostrar auténtico* y *destacado* mantienen en cambio una oposición dialéctica hacia el fenómeno de la *apropiación*, de *adentrarse* en un texto, de *ponerse* el vestido de pulpo: el actor Hinrichs se apropia del texto de *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia*; no obstante, tematiza al mismo tiempo (por su dicción *autorreferencial* que *destaca*) dicha *apropiación*, este «fundirse con el papel», por lo que trasciende el personaje del papel, dejando aflorar otras definiciones de



personaje e identidades escénicas posibles, sin parecer mantenerse en un posicionamiento o postura sino casi atravesando diferentes posturas, poniéndolas a disposición. O sea, mediante la autorreferencia del *mostrar auténtico* de la *apropiación*, desbarata de nuevo la *apropiación*: pues si la *apropiación* es pura identidad con el personaje del papel (y pura inmersión en la esfera del personaje del papel), el *mostrar auténtico* de la *apropiación* es en cambio pura distancia hacia el personaje del papel. Una contradicción. Esta incoherencia, volatilidad o «ductilidad» causa en el espectador su particular *crisis de la representación*, correspondiente al frágil estado umbral que Fischer-Lichte (2004) considera la fuente del suceso teatral. Hinrichs explicita dicha crisis en *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* superponiendo explícitamente la *apropiación* y el *mostrar auténtico autorreferencial* al exponer el carácter material del texto y la dicción, generando *referencias oscilantes* que originan interpretaciones alternativas y un uso lúdico incontrolable con las acciones escénicas: así la crisis aparece a la vez como crítica de la ingenuidad de la idea de la representación. Ahí residen los ingredientes de lo crítico: junto a la crisis, la postura de insumisión de acuerdo con Foucault, la irritación de normas y la ampliación del espacio de posibilidades.

En el uso de texto de *retroalimentación mimética*, el texto halla su propia encarnación y tematiza claramente los ámbitos fenomenológicos escénicos del texto y el cuerpo escénicamente presentes, correspondientes a los niveles de texto y teatro *literario*. El propio teatro postdramático destacó en su tiempo la corporalidad como valor propio, situándola al mismo nivel del texto. Las actuaciones sencillas tanto del coro —correr, saltar, sentarse en cuclillas, levantarse, caerse— como del protagonista —beber de la cantimplora, hablar, reír, sacar la cara por el telón— causan risa, en contraste con el discurso teórico que infunde respeto: Hinrichs bebe durante la realización escénica varias veces de su cantimplora de plástico, al igual que en los ensayos, en una referencia a su realidad biológica, cómica considerando las preguntas filosófico-melancólicas que se hace. Ayudado por los maillots ajustados, el cuerpo es tematizado como portador de signos y como cuerpo. Hinrichs narra en primera persona, y la concreción de los cuerpos de los gimnastas, jóvenes y bien proporcionados pero precisamente banales, así como el vestido de pulpo de Hinrichs causan efectos cómicos a la vista del gran tema del amor. El propio descenso acrobático flotando del techo del

escenario en la escena inicial remite a la acrobacia y la corporalidad, siendo al mismo tiempo totalmente gratuito: sin significado ni sentido, un *show* frívolo de recursos teatrales y pop en estado puro.

Este mostrar juguetón, aparentemente absurdo, de texto y movimiento en el teatro suscita una sospecha de arbitrariedad. Sin embargo, la observación de los usos de texto muestra cómo *aparece* escénicamente dicho lenguaje, y como *uso de texto*, este texto parece cobrar sentido y funcionalidad —precisamente crítica—, si bien de forma contradictoria. También Stegemann (2015: 184) critica la dicción en *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* como «afirmación como verdad de una mentira enrevesada». Esta valoración posiblemente se irrita con esta disgregación del tema tratado en un nivel explícito y otro oculto. Justamente lo refleja el problema de la identidad de los papeles en la relación entre el personaje «F» de la versión escrita del texto y el Hinrichs escénico dividido en personaje y actor, al mismo tiempo que el carácter de cita del texto simultáneamente *apropiado* suscita la pregunta acuciante de «quién habla». ¿Quién habla cuando habla Fabian Hinrichs? También Diederich Diederichsen (2008: 10) se hace esta pregunta, que afecta las obras de Pollesch de modo general: «¿Quién habla y qué se plantea al hablar, qué relación existe entre la posición de sujeto dividida en un grupo de actores y los sujetos contemporáneos empíricos?» Debido al uso frecuente de «nosotros» y «yo» en las múltiples citas así como al inmenso cuerpo de texto, podría pensarse que son varios. De ahí que Diederichsen (2008: 113) crea que Pollesch trabaja en una disolución de las voces: «Si bien actúa como autor, la idea es tematizar y exponer repetidamente el soporte del apuntador en el discurso propio».

Ello apela a la autenticidad del sujeto. Según critica la estética postespectacular en el teatro postdramático, la autorealización se convierte en obligación a ser auténtico bajo la presión del capitalismo neoliberal: se comercializa lo verdadero e inmediato. Ante este panorama, lo crítico en las realizaciones escénicas de Pollesch consiste en mostrar la imposibilidad e ilusión de identidad, autenticidad y subjetividad. Bajo esta premisa, en *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* no habla ningún individuo concreto ni ningún particular individual, sino que el sujeto ha perdido la orientación personal y va cambiando entre identidades de papel sociales e históricas del teatro, como Madre Coraje, quien con su carro es a un tiempo víctima pero también beneficiaria e impulsora de la guerra. La identidad del individuo se ha precarizado. En

este contexto, los usos de texto de *preguntar retórico*, *anonimato* (voz del micrófono en el descenso) y *autorreferencialidad* cristalizan como cuestionamiento general de la corporalidad en la crítica estética de las tendencias identitarias. La acción física no se usa aquí para ilustrar el texto sino para emerger con éste como *uso de texto* escénico inteligible, deconstruyendo de este modo la identidad y univocidad de la relación actor-público. Schuster considera el momento posterior a la lluvia (cuando Hinrichs se refugia con el coro bajo el carruaje y todos salen posteriormente) la escena clave de la realización escénica:

Habríamos podido ser tan felices juntos. Qué bonito imaginárselo. Eso no era para vosotros. No lo hemos hecho para vosotros. Nunca lo hemos hecho para vosotros. ¡No! Sino para nosotros. Esto de aquí no es para vosotros. (*Se cogen de la mano y se van al fondo.*) ¡Nunca ha sido para vosotros! Siempre ha sido para nosotros (Pollesch 2014a: 322).

Después del baño inmersivo conjunto bajo la lluvia y con cándida ligereza, el sentimiento de comunidad se trunca abruptamente para el espectador: sólo era un producto, un truco de trilerero, de la red y al mismo tiempo del teatro, que de este modo cuestiona críticamente el tópico de «actuamos para vosotros el público». El arte es actuación: así podrían interpretarse las frases misteriosas de Hinrichs. Surgen entonces preguntas: si «nosotros» sólo lo hacemos para nosotros, ¿sigue siendo teatro? ¿Existe un teatro sin espectadores? Este uso de texto de las *referencias oscilantes* abre con una escena impactante el espacio de las opciones de interpretación al sentido del teatro. Ello cobra tanto más sentido cuando Hinrichs anuncia que las mejores escenas de la producción no se mostrarán. Qué escenas serán esas, piensa uno inmediatamente, dando alas a la imaginación. A este respecto dice el actor en una entrevista: «¿Qué relación guarda con lo político y lo estético abrir este espacio, ofrecer algo a la imaginación pero diciendo que no se puede cobrar? ¿O que no se quiere cobrar?» (Schuster/Hinrichs 2013: 155). Se trata de «abrir un hueco, pensar algo diferente, salir de lo consolidado» (Schuster/Hinrichs 2013: 158). En este contexto cobra sentido la afirmación repetida múltiples veces: «No tenemos suficiente, no tenemos suficiente, no tenemos suficiente, no tenemos suficiente,... nos falta algo» (Pollesch 2014a: 289). Además del posible significado social de que necesitamos más que satisfacción material, también puede

significar que la presentación representativa y legible de la realidad en el teatro no nos es suficiente, necesitamos una estética poética que anime a pensar e imaginar.

También el puro uso de texto de *conjuro* abre un espacio a posibilidades: el individuo desestabilizado pregunta por las condiciones de las posibilidades de comunidad y un sistema político humano. La crítica de lo existente aparece en el uso de texto de *conjuro* como deseo utópico de la convivencia: como deseo candente de una experiencia inmersiva, como la que une y gratifica a los presentes en un concierto de rock, a lo que alude la *ausencia* de la letra de la canción. La convivencia utópica en el teatro remite de por sí a la condición de la posibilidad de la «situación de esta experiencia» (Eiermann 2009: 362) prometida por la publicidad capitalista. En una entrevista con Sebastian Kirsch, Pollesch (Pollesch/Kirsch 2012: 48) habla del «dolor fantasma de una comunidad ausente. [...] Ofrece (el dolor fantasma) la posibilidad de ocuparse con un nosotros como pura adición de yos, o sea con una comunidad en la que sus integrantes sencillamente se explican que tienen algo en común». Este dolor fantasma es experimentado en la escena mencionada como decepción: «Es por ello más sorprendente cuando en aparente contradicción anuncia poco antes del fin a la platea: Eso no era para vosotros. Eso no lo hemos hecho para vosotros. [...] Se trata al fin y al cabo de un gesto inusual y apenas digerido por su aparente egoísmo» (Schuster 2013: 177). La inmersión se vuelve súbitamente distancia: los sentimientos producidos por los respectivos usos de texto están siempre relacionados con supuestos que se rompen, desenmascarándose como ilusiones identitarias.

Debido a este cambio súbito de los contrastes, según escribe Gerald Siegmund (2014: 195), «los contextos, las formas y las figuras cambian continuamente. Lo que he oído y he visto, la forma cómo relaciono oír con ver y qué imagino bajo ello queda una y otra vez invalidado, por lo que tanto mis juicios sobre lo que veo y oigo como mis posturas afectivas quedan en suspenso». Las actitudes y posturas entran de este modo en crisis y deben diferenciarse y enriquecerse mediante otras posibilidades: en este sentido, estos usos de texto —y la realización escénica— deben calificarse de *críticos*.

El *sustraerse* del coro de gimnastas silencioso introduce desde el inicio la idea de distancia, contrastando con los deseos y ofertas inmersivos del protagonista. Sin embargo, el coro no reacciona. Parece sustraerse permanentemente. Según una hipótesis

especulativa, el capitalismo ha adoptado nuevas características en la «red» y cambia continuamente de cara. Hinrichs dice en múltiples ocasiones: «Pero si eres demasiados» (Pollesch 2014a: 298). No sólo el coro de gimnastas, en movimiento continuo, permanece mudo; el escenario tampoco «responde» sino que se retira en fragmentos. Por naturaleza, el público también calla. Este *sustraerse* múltiple aparece como movimiento antagonista central con el que se depara el protagonista. El capitalismo, otrora atacable, se ha convertido en un enigma, de modo que Hinrichs se expresa de forma creciente mediante el uso de texto de *hablar retórico* y el «llamamiento» directo y desesperado de la red, el *conjuro*. A causa de la reticencia del coro, que a modo experimental puede equipararse con una situación de mercado de alta demanda y escasa oferta, entra en un estado de desesperación propio de un amante trágico: «Te quiero. ¿Por qué no me llamas? ¡Si tienes mi número!» (Pollesch 2014a: 303). En el encuentro con la red ininteligible reside también el encuentro romántico con lo extraño, ya sea la frialdad de la red o la nueva frialdad exigida por la estética postespectacular entre el escenario y el público y la comunicación indirecta a través de un «tercero».

En el uso de texto de *confrontación* se tematiza dicho aspecto de comunidad contra soledad. Los usos de texto que presentan los mencionados matices de la relación entre coro y protagonista y su contraste de hablar y callar no sólo indagan en la posibilidad de comunidad, sino que, como destaca Schuster (2013: 177), la «ejercitan escénicamente en todas sus facetas», poniendo en liza cada perspectiva una y otra vez: sin que se pueda demostrar sobre la base de fragmentos de texto concretos, en la confrontación entre el coro y Hinrichs parece hacerse patente la inutilidad de una conversación, en la que se realizan varios intentos para romper el silencio, como alternativas a la mencionada exhortación a «decir algo por una vez» (ibid.). Schuster quizá pensará en los intentos de Hinrichs de acomodarse al silencio del coro cuando habla de la utopía de una nueva forma de convivencia que deja de ser logocéntrica. Si bien esta interpretación es especulativa, con los usos de texto de *aproximación peligrosa*, *disponibilidad hipócrita* y *reparo* aparece una sorpresa sobre la ajениdad del otro, una especie de reticencia ante un riesgo residual en definitiva incontrolable que parte del otro, como si de un fenómeno natural se tratara. De la ajениdad y superioridad peligrosa de un interlocutor silencioso surge un escalofrío ante lo majestuoso. En el *reparo* se hace experimentable un cambiar, un palpar, que tiene un matiz de ajeno y

majestuoso más allá del *riesgo social*. En el contexto de la «red», lo peligroso reside posiblemente en las ilusiones relativas a su naturaleza.

Finalmente, la distribución de texto extremadamente desigual entre el protagonista y el coro parece hacer imposible un discurso, pero ello permite paradójicamente las experiencias de convivencia que se desvían de los discursos presentados y tematizan lo físico, visceral y sensualmente afectivo de una futura convivencia con una realidad en red en ciernes como oportunidad. Pese o debido al *silencio del coro*, lo crítico no surge claramente como «crítica» sino como imbricación entre distopía y utopía, ampliando el espacio de posibilidades. Cuando Stegemann (2015: 193) afirma críticamente: «Por ello, la negación discursiva ‘tuneada’ de la comunidad es en Pollesch la forma contemporánea de formación de comunidad en una gran ciudad europea occidental. Sus miembros se entienden a través de las diferencias estéticas compartidas y se reconocen por la calidad de la capacidad de diferenciación infinita», alude con la «capacidad de diferenciación» al propio aspecto de diferenciar, aplicado como uno de los criterios de la crítica: contra la valoración negativa que aparece en Stegemann puede aducirse precisamente esta ambigüedad de la realización escénica que no emite juicio de valor alguno sobre las formas de interacción social ni traslada en modo alguno el mensaje de que habría que acostumbrar al coro a hablar o a Hinrichs a dejar de hacerlo. Los usos de texto critican más bien los menosprecios unilaterales de fenómenos sociales, tal y como aparecen también en la crítica de Stegemann.

Puede ser acrítico aceptar el conformismo y el silencio de las redes anónimas como realidad social, como también puede ser acrítico enaltecer la comunidad sin tener en cuenta hasta qué punto está estructurada de manera hipócrita (en lo que se ha llamado *disponibilidad hipócrita*). Pero tanto del individuo como de la comunidad parten utopías que se experimentan simbólicamente y performativamente en la *confrontación* entre el protagonista y el coro, prometiendo en última instancia una transgresión de la limitación que está tanto en el individuo como en el colectivo. Los usos de texto son comprensivos con ambas utopías en su ambivalencia e incoherencia. De ahí que la realización escénica no impulse —como valora Stegemann— la estetización de una «capacidad de diferenciación infinita» sino que ensaya y descarta lúdicamente juicios habituales (por ejemplo, la crítica negativa de las redes sociales). El silencio del coro puede leerse como el sustraerse del capitalismo convertido en red. La dinámica que yace

en el *conjuro* del protagonista, el *silencio* del coro y la *aproximación peligrosa* posibilita sin embargo también juicios autocríticos, como apunta Rebenisch (2012a): «La experiencia estética nunca suspende completamente la práctica del juicio sino que guarda una relación reflexiva hacia la misma. Si aquí se produce un traspaso del sujeto a la comunidad, sería la comunidad de quienes desconfían de la autoconfianza en su propia capacidad de juicio; sería una comunidad que justamente no se debe a ninguna figura de unidad, sino una comunidad que se trasciende a sí misma hacia la posibilidad de su cuestionamiento». Al fin y al cabo, el contraste del uso de texto *hipertrófico* e *hipotrófico* en el *silencio del coro* y el infinito *conjuro* del actor es también una imagen de las divisiones de poder y proporciones de discurso reales en el teatro y la sociedad. De modo acorde puede evocar también la crítica de dichas estructuras de poder.

## 2. Paradigma Roger Bernat: *Numax-Fagor-Plus*

### 2.1. Trayectoria y características del modo de trabajar: contextualización del paradigma

Antes de estudiar Dirección escénica y Dramaturgia en el Institut del Teatre de Barcelona, donde se graduó con el «Premio Extraordinario 1996», Roger Bernat estudió pintura y arquitectura. Gracias a este interés por otros campos artísticos amplió su formación como director escénico. En 1997 fundó con su compañero y coreógrafo Tomàs Aragay la plataforma General Elèctrica, en la que hasta el año 2001 estuvo experimentando con nuevas estéticas y formas de trabajar junto con distintos artistas. Entre las producciones destacadas de esa época se podría mencionar *Confort Domèstic* (1998) y *10.000 kg* (1997), por las que recibió el Premio de la Crítica al Texto Dramático 97/98 y el Premio Especial de la Crítica 96/97, respectivamente. Su evolución para crearse un lenguaje propio en la dirección escénica se manifestó pronto en la búsqueda de nuevas formas de expresión y de producción. En ellas, el hecho teatral adquiere el protagonismo frente a la realización escénica. José Antonio Sánchez (2005) escribe: «Y la consciencia de la necesidad de rehuir tanto la provocación como el podio le ha llevado a la práctica de un tipo de teatro de lo inmediato, en el que lo teatral y lo performativo vuelven a disolverse». Como para muchos artistas que buscan nuevas formas, para él es importante la relación entre la teoría y la práctica, los posicionamientos ante la política y la cultura. Y esto incluye tanto talleres, conferencias y artículos como editar publicaciones, como *Las reglas de este juego* (2006), *Querido Público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, presumpers y fans* (Duarte, Bernat 2008). En 2016, la prestigiosa editorial House of Fire publicó el artículo de Bernat y su dramaturgo Roberto Fratini «Seeing oneself living» (Bernat/Fratini 2016), que los dos autores describen como una especie de manifiesto sobre su forma de trabajar teórico-práctica. Trata sobre las posibilidades de una estructura participativa emancipatoria que se caracteriza porque el espectador es consciente de estar siendo manipulado: Fratini y Bernat ven en la manipulación el requisito para un impulso emancipatorio que sustituye con un discurso complejo el fervor cuasireligioso que a veces hay en el teatro: «The awareness of being manipulated is the indispensable



prerequisite to constitute a hypothesis of emancipation. Theatre should not have a stale smell of incense, sacrifice, collective ecstasy, and acclamation. For if we believe that theatre is not the place for political oversimplification, it is neither the best venue for fabricating religious shortcuts to the socio-political complexity of present times» (Bernat/Fratini 2016: 95).

### Trabajar con lo real: reorientación del eje del diálogo entre escenario y público

Para poder tratar con la complejidad requerida la cambiante realidad, el teatro también debe ser flexible y mirar más allá de las grandes instituciones teatrales, y es que «aquí se investigan nuevos ámbitos de interacción social con formas documentales, con intervenciones en el espacio público y con la participación de expertos de la vida cotidiana» (Tiedemann, 2007: 7). El trabajo con lo inmediato le lleva en siguientes trabajos a experimentar con formas ajenas al teatro que Óscar Cornago (2016: 215) denomina «fórmulas documentales» y, tal y como escribe Daniela Palmeri (2016: 24) en su estudio sobre Bernat, a «el trabajo sobre lo real en la escena». Surgen producciones como *Àlbum* (1998) o *Trilogia 70* (2001), en las que colabora con actores, *performers*, artistas y músicos. En la *Trilogia 70*, formada por las obras *Joventut Europea* (1999), *Flors* (2000) y *Que algú em tapi la boca* (2001), articula una crítica provocadora del teatro hablado representativo que todavía está muy extendido en muchos sitios. En *Flors* se mezcla un gesto de rechazo con el gran arte, lo sublime de una puesta en escena operística con lo profano de una escena pornográfica muy expresiva y celebrada. Pronto se ganó entre los críticos de la prensa local fama de ser el «enfant terrible» (Abad 2003) de los directores catalanes.

El propio Bernat (2010: 314) explica su forma de trabajar en su artículo «Las reglas de este juego»: «En mi caso, el objetivo no ha sido el de reproducir la realidad en sus formas sino en sus mecanismos». El ciclo *Bona Gent* (2002/2003), formado por seis entregas que se mostraban en espacios autogestionados, es decir, fuera del mercado oficial del teatro, representa una amalgama de cuestiones sociales e innovación estética teatral. Bernat trabaja las seis entregas, con títulos como *De la impossibilitat d'entendre's a un mateix*, *De la impossibilitat de ser a tot arreu* o *De la impossibilitat de trobar la paraula justa* (Palmeri 2016: 80 y siguientes), con un periodo de ensayo de tres semanas cada una y con uno o dos actores y un invitado (el escenógrafo y director

catalán Iago Pericot, un informático, un cantante de boleros, un mago, etc.). El invitado sale al escenario como «especialista en sí mismo», también Bernat, que por primera vez está presente en las realizaciones escénicas. El ciclo se promociona en la red con el eslogan «Tengo un plan»: o sea, que a los espectadores ya se les preparaba desde bien pronto para las peculiaridades estéticas de las realizaciones escénicas. Sánchez (2005) define esta nueva estética en el teatro contemporáneo español y sudamericano como «ensayismo escénico», reconociendo así una preferencia por el discurso —en vez de representación— y por su carácter de proceso —en vez de obra—:

El resultado era una especie de ejercicio ensayístico en formato escénico, en el que tenía cabida la reflexión intelectual, la confesión íntima, la cita, la exposición, el humor o el juego. El ensayismo se hacía manifiesto tanto en la intencionalidad discursiva y no ficcional como en la provisionalidad de la propuesta final, que se presenta siempre como aproximación y nunca como conclusión (ibid.).

El hecho de que el propio Bernat interviniera en la escena da testimonio de la seriedad de su propósito de reactivar la práctica artística como autorreflexión activa.

También en la posterior producción *Lalalalala* (2004), a la que Cornago (2010: 131) se refiere como una «especie de laboratorio de experiencias sociales», vuelve Bernat a estar presente en escena. Para esta se creó una tienda de campaña provisional donde los espectadores al final podían participar activamente en un partido de fútbol en el escenario. Esta producción marca el inicio de una comunicación aún más directa con el público. Al mismo tiempo, Bernat frustra esta tendencia proyectando un texto continuo surgido de una conversación de correo electrónico con su colega portuguesa Silvia Perreira, que también es coautora del texto. Las producciones *Amnesia de Fuga* (2004) o *Rimuski* (2008) deben verse como nuevo punto de inflexión y reorientación: aquí Bernat ya no trabaja con actores, sino únicamente con personas ajenas al teatro, lo que marca el paso a una nueva estética. En una entrevista con Julia Guimarães (2016: 184) explica que para que el escenario pueda ser un lugar de confrontación social necesita elementos de fuera del teatro: «I did not feel that the stage was a legitimate place of social representation, and since I felt this lack of legitimacy, I also had the urge to bring in elements that were not from theatre, to bring what was real into theatre».

## Participación del público

Desde el año 2008 Bernat elabora una nueva estética en la que el público se convierte en protagonista de la escena. Como él mismo formula en una conversación con Óscar Cornago (2016: 215) sobre la primera producción de este tipo, *Domini Públic* (2008), «la dialéctica entre el que mira - el espectador - y el que hace - el actor - explota al desaparecer escenario y actores». No es el actor quien debe controlar el evento escénico y la experiencia de los asistentes, sino desaparecer para que estos tomen consciencia de su poder político y se apropien del teatro como lugar de confrontación social. El propio Bernat describe estas obras como «espectáculos que, en lugar de apoyarse en la presencia y las emociones del intérprete, se afirman sobre el vacío enfrentando el espectador a un dispositivo». Con ello conciencia también sobre las líneas de ruptura por las que su teatro se aparta de las realizaciones escénicas tradicionales, tal y como escribe Juan Pedro Enrile (2016: 113):

En sus realizaciones escénicas participativas se construyen varios antagonismos en los propios espectadores. Por un lado, entre el teatro convencional y el teatro participativo: el rol del espectador, el concepto de narración, la separación entre actores y espectadores, la idea de representación y de presentación, etc. y por otro lado, las cuestiones que se tratan en cada presentación escénica, produciendo un documento de gran complejidad escénica.

*Domini Públic* (2008) se desarrolla en su mayor parte al aire libre, en plazas en las que los espectadores se ven implicados en un juego en el que a través de unos auriculares se les hacen unas preguntas que pueden responder afirmativa o negativamente dirigiéndose hacia el lado izquierdo o derecho de la plaza. De esta forma surgen estructuras coreográficas en las que cada espectador debe concentrarse en las preguntas que se le hacen a través de los auriculares y, al mismo tiempo, estar pendiente de la realidad social y percibir a distancia sus movimientos y los de los otros espectadores, lo que les proporciona una perspectiva diferente de la realidad y las personas: «A través de la integración de las tecnologías digitales se crea una coreografía que involucra el público y la pieza funciona como un «evento social» en el que realidad y ficción se mezclan» (Palmeri 2016: 104). La escalada dramática que en la calle se desarrolla en forma de un escenario de reminiscencias bélicas se rompe al final cuando el juego se traslada al teatro; allí los espectadores se agolpan ante una pantalla de

proyección y ven un vídeo en el que unas figuritas de plástico de colores reproducen coreográficamente y en clave lúdica los procesos que ellos acaban de vivir, de modo que se trata de una imitación lúdica «similar». De este modo, los espectadores tienen la oportunidad de generar distancia respecto a su propia experiencia y a sus ideas, y así pueden reflexionar sobre el juego y su propio comportamiento:

El espectador se enfrenta a un mecanismo que lo individualiza separándose del resto de espectadores. Esta soledad (que, por otro lado, es más fantasmal que física dada la presencia de otros espectadores en la sala) se ve acentuada porque, tal y como apunta el ensayista Roberto Fratini, «el contenido vocacional de todo dispositivo es la evacuación de toda autoridad, cuando no de toda autoría» (Bernat 2011: 158).

Palmeri (2016: 106) define esta conclusión, cuando el público se enfrenta a sí mismo, como «proceso de *mise en abyme* gradual y radical, a la vez». La *mise en scène* se convierte, en virtud del vacío que deja la ausencia de un centro escénico, en *mise en abyme*, en el abismo para los espectadores que de repente se ven confrontados consigo mismos.

También en *Consagració de la Primavera* (2010) los espectadores pueden realizar la famosa coreografía homónima de Pina Bausch de 1975 siguiendo las instrucciones que reciben por los auriculares. Como en Bausch, el centro de la coreografía de Bernat también lo ocupan el vestido rojo y la joven que se ofrece para bailar como víctima del sacrificio. En *Pendiente de voto* (2012) se representa el proceso de formación de opinión en una democracia parlamentaria mediante un ingenioso sistema técnico por el que se consulta a los espectadores, que están armados con un mando a distancia. Este montaje cuestiona la no manipulación en el funcionamiento de la democracia parlamentaria. Roberto Fratini (2012) dice sobre la producción: «No ya la versión falsa de un verdadero debate parlamentario, sino la versión verdadera del falso debate vigente. No ya ficción de la política, sino política de la ficción: políticos verdaderos contra los verdaderos políticos o política verdadera contra toda forma de Realpolitik». Según Fratini, Bernat pone patas arriba la relación representativa invirtiendo la representación y lo representado, desenmascarando así las condiciones marco de lo real como ficción.

En *Please Continue: Hamlet* (2011), creada en colaboración con el artista belga Yan Duyvendak, tres actores trabajan con tres abogados (reales) que reclutan entre el

público. En esta obra se relacionan los motivos para el asesinato de Hamlet con un caso de asesinato real. Los alegatos de los actores y los alegatos de la defensa, el teatro y el derecho penal, establecen conexiones y, al final, los espectadores deciden sobre el resultado del proceso. El proyecto *Desplazamiento del Palacio de la Moneda* (Santiago de Chile, 2014), cuyo punto de partida externo y temático es una maqueta del palacio presidencial de Chile que en 1973 fue escenario del golpe de estado militar contra Salvador Allende, se basa en la idea artística de una manifestación de diversos colectivos de trabajadores (Cornago 2015: 264-295). La ambigüedad y pluralidad de opiniones e interpretaciones es posible aquí gracias a la evacuación del centro escénico, a la renuncia a controlarlo: «Esta es la teatralidad propia de lo artístico, la de no ser única cosa. Esta es la potencia plural que tiene la escena cuando se expone a la mirada del otro» (Cornago 2015: 278).

Es sobre todo por las obras en las que los espectadores se convierten en protagonistas por las que Bernat se ha hecho internacionalmente conocido. Como puede verse en su página web, las lleva de gira por más de 20 países y las presenta en numerosos festivales. En 2017 está invitado con *The Place of the Thing* a la *Documenta 14* de Kassel, uno de los formatos más importantes del arte contemporáneo. Bernat casi nunca utiliza textos dramáticos de otros autores, sino textos creados por él mismo o en colaboración con otros artistas. Con la ocupación del centro escénico por los espectadores ha cambiado también la forma de producción. Hasta 2008, Bernat preparaba sus producciones con performers o artistas de otros géneros, a los que daba autonomía y voz. La estructura de las obras surgía en los ensayos. Las obras más recientes desarrolla sobre todo con el teórico, coreógrafo, dramaturgo y docente Roberto Fratini, el videoartista Txalo Toloza y el artista sonoro Cristóbal Saavedra Vial en un prolongado proceso previo de investigación. Aquí, el trabajo de preparación del concepto reemplaza al proceso de ensayo. Se trata de cambios que desde hace algún tiempo se ven bastante en el teatro contemporáneo, tal y como los describe Sandra Umathum (2011: 151 y 161) en su artículo «Reina el teatro conceptual abstracto»: «La aparición de nuevas prácticas teatrales [...] ha hecho que ahora los procesos de ensayo se centren cada vez más en la creación y composición de un marco, la experimentación y familiarización con las normas y reglas correspondientes o la instrucción de las personas implicadas». De entre los directores de los paradigmas que aquí se presentan, Bernat es el artista teatral cuyas producciones rompen más radicalmente los límites

entre el teatro y la exposición o la performance, o las que más los amplían y, con ello, el género del teatro. En marcado contraste con una performance o función de teatro hablado absolutamente planificada y ensayada y perfectamente medida, a Bernat le importa poco el material o el relato, más bien en sus montajes se ponen a nuestra disposición las circunstancias y el marco institucional de una situación teatral y se visibilizan como manipulación y dominación. Aquí no se muestra o hace algo *en* una realización escénica, sino que la propia realización escénica se expone o representa en su dinámica como situación, aquí «se produce la situación como realización escénica o como exposición -o como las dos cosas» (Eiermann 2009: 405). La situación teatral aparece «expuesta»: por así decirlo, la forma de interpretación brechtiana se exagera postdramáticamente hasta el límite en la medida en que la exhibición no se restringe solo a los actores, en el sentido de la famosa *escena callejera* (*Strassenszene*),<sup>30</sup> sino que afecta al conjunto de la puesta en escena, como se verá adelante cuando tratamos de la función de la performer y de los espectadores.

## La cotidianeidad como escenificación: conexión con Tino Sehgal y Rimini Protokoll

El paradigma de *Numax-Fagor-Plus* es comparable, en su planteamiento participativo y su conexión con las instalaciones de Tino Sehgal y las performances públicas de Rimini Protokoll.

En los montajes participativos del artista germano-británico Tino Sehgal, a los que él llama «situaciones construidas» y en los que se aprecia la influencia del arte conceptual, el minimalismo, la coreografía, la performance y el arte de la instalación, los llamados «intérpretes», siguiendo sus instrucciones, establecen contacto con los visitantes del museo y los incluyen en los acontecimientos mediante conversaciones, canciones o coreografías. Del mismo modo que ocurre en los montajes dirigidos por reglas de Bernat, los visitantes cobran conciencia de su propia presencia: «Sehgal himself acknowledges that, in his work, the visitor is made aware of his or her own presence in the situation created by the installation» (Burt 2010: 276). Aunque Sehgal, a diferencia de Bernat, muestra sus trabajos exclusivamente en instituciones ajenas al

---

<sup>30</sup> En «Die Strassenszene» («La escena callejera») Brecht (2000: 371) explica cómo debe «actuar» un actor en el teatro épico: no debe representar un proceso, sino «mostrárselo» a los espectadores, adoptando para ello una actitud propia reconocible.

teatro, como pueden ser galerías y museos (como por ejemplo MOMA, Biennale di Venezia —León de Oro 2013—, Guggenheim, Tate Modern, Dokumenta Kassel y están sujetos a una estricta prohibición de captación, reproducción y publicación de imágenes), para él también constituye «un elemento fundamental realizar pruebas y explorar los códigos que se ejecutan en esas pruebas» (Umathum 2011: 169).

En los trabajos del colectivo teatral Rimini Protokoll,<sup>31</sup> la actuación de expertos y la participación del público pasan al primer plano. La crítica al teatro representativo llevó a Rimini Protokoll a trabajar con actores no profesionales, los llamados «expertos de la cotidianidad», a realizar recorridos por la ciudad o a transformar en instalaciones espacios «ajenos al teatro», lo que en el discurso de los estudios teatrales se designa con el nombre de *site-specific theatre*. De manera similar a lo que ocurre en las producciones de Bernat, hacer que los espectadores participen no persigue simplemente el objetivo de que los espectadores vivan una experiencia teatral intensa e inmersiva, sino que, al ser corresponsables de la realización, se les tematiza. «Por muy diferentes que sean las formas teatrales en la actualidad, todas tienen en común que a menudo tematizan de forma novedosa al espectador y la manera de mirar» como apunta Primavesi (2008: 85). En los trabajos *site-specific*, los espectadores se convierten en autores de lo que ocurre ante sus ojos, por ejemplo, moviéndose según las instrucciones que reciben a través de unos auriculares. En la producción *Call Cutta* (2005), a los «espectadores» se les conduce por teléfono a través de la ciudad. Esa experiencia, como escribe Heiner Göbbels (2012: 98), llega «a través del propio cuerpo que escucha y que, por otra parte, no está seguro de sí mismo, sino que se mueve con miedo y curiosidad, con ganas e interés, por un terreno inseguro». Esa experiencia corporal substituye la representación teatral del discurso político en forma de diálogos psicologizantes. En las «realizaciones escénicas» de Rimini Protokoll se combinan elementos de ficción y elementos reales, y se indaga en las categorías de teatralidad y realidad.

De forma parecida a como hace Bernat en sus producciones, Rimini Protokoll gira en torno a los temas de la autenticidad y la manipulabilidad. Crea un nuevo formato entre autenticidad y ficción: en lugar de separarlas en escena, «construye un documento

---

<sup>31</sup> El colectivo teatral Rimini Protokoll está compuesto por Stefan Kaegi, Hilgard Haug y Daniel Wetzel, que, como René Pollesch, estudiaron en el Institut für Angewandte Theaterwissenschaften de la Universidad de Giessen. Sus trabajos teatrales, mostrados a nivel internacional, encuentran su tema en la realidad social y apuntan a «abrir el teatro a la realidad de la sociedad» (Metzger 2010: 306) llevando esa realidad sin enmascarar al teatro.

teatral. Las biografías de los expertos con su material documental, al ser introducidas en un contexto teatral, son inevitablement adaptadas y alteradas por lo que este tipo de espectáculos se sitúa en un lugar entre la realidad y la ficción» (Enrile 2016: 61). En *Cargo Sofia-X* (2006), por ejemplo, organizaban recorridos memorables con espectadores en un camión reconvertido al que habían acristalado uno de los laterales, que servía de enorme escaparate a través del que se percibía el mundo exterior (a través de la ventana, el mundo exterior se convertía en un teatro, un espectáculo del que, ahora espectadores, podemos tomar distancia) y que también podía utilizarse como pantalla sobre la que proyectar vídeos. Así, se alternaban las imágenes reales con las proyectadas. En esta serie de realizaciones escénicas, auténticos camioneros búlgaros daban un tour a los espectadores, o pasajeros, por la vida interior del puerto de Barcelona, desconocida también para muchos locales. La realidad social se entrelaza de ese modo con el problema de su representación teatral. De este modo se genera una estética más compleja que deshace los órdenes establecidos del ser espectador (la separación nítida entre realidad y ficción). «Aproximando el conducir, el trabajar y el percibir, uno no solo se hace una idea de la explotación diaria en las carreteras europeas, sino que también se plantean cuestiones fundamentales de la percepción teatral» (Primavesi 2008: 105). Así, una ciclista vestida de rojo pedalea al lado del autobús, en cierto modo como excepción teatral poética a las normas de la realidad inmediata que rigen en las zonas portuarias. Este tipo de elementos escénicos muestra que, en esos nuevos formatos, *Rimini Protokoll* no practica únicamente una crítica social, sino también una autocrítica a configuraciones estéticas predeterminadas e incluso a su propia exigencia de llevar al teatro exclusivamente la realidad.

Bernat también entrelaza de manera análoga la realidad y la estética teatral. La tendencia a que actúen «expertos» también se muestra en sus trabajos *Rimuski* (2008) y *Amnesia de fuga* (2004). En el caso de *Rimini Protokoll*, los «expertos de la cotidianeidad» también hablan de cosas que han vivido y, al contarlas, son corresponsables como autores. Mientras que en la tradición del teatro de ilusión burgués supuestamente se reproduce la realidad en el escenario, aquí la realidad adquiere la apariencia de ficción mediante su presencia en el escenario. Las categorías de realidad y teatralidad se confunden y, con ello, se revelan claramente las jerarquías reales del teatro oral burgués (unos textos ficticios informan a un público «ignorante» sobre su realidad). A tal efecto, la investigación, las entrevistas y la documentación se convierten



en el objeto de la puesta en escena. Ya no se puede reconocer ninguna diferencia entre lo verdadero y lo manipulado; en los trabajos de *Rimini Protokoll*, todo el teatro se convierte en espacio de realidad. Pero esa concepción significa trasladar el eje central del teatro a la investigación, la planificación y el orden: «Los arreglos sobre lo que se ha investigado previamente, el distanciamiento estético o la estructuración apuntan sobre todo a la gestión estratégica de la percepción del espectador, mediante la cual se crea la mirada especial sobre la realidad, y no a transmitir determinadas perspectivas o interpretaciones del contenido» (Metzger 2010: 309). Al desplazar el foco del tema tratado a la categoría epistemológica de ese tema y de su representación, los proyectos de Rimini Protokoll y de Tino Sehgal se colocan en la misma línea que los trabajos de Roger Bernat.

## **2.2. Consideraciones previas sobre los usos de texto**

La realización escénica *Numax-Fagor-Plus* del director catalán Roger Bernat amplía y radicaliza la relación que se apuntaba más arriba entre los aspectos tratados de participación, ficcionalidad y acontecimiento teatral. La puesta en escena «sucede» por primera vez y desde buen principio ante un público y no de forma exclusiva en un «ensayo». Este hecho, junto con el propio devenir de la realización escénica, hace que desaparezca todo aquello que se crea a través de los ensayos. Es decir, la ordenación de la «materialidad de la realización escénica» en el espacio y la estructuración temporal de su desarrollo (Weiler/Roselt 2017: 58). El concepto de realización pierde autonomía con respecto a la puesta en escena porque se solapa con el de instalación. La realización escénica es por un lado más y por otro menos dependiente de la presencia directa y el contacto inmediato de los actores con el público, que de la «estética de lo performativo» (Fischer-Lichte 2004). La realización escénica necesita a los espectadores como co-actores y por ello depende organizatoriamente de su participación. En la medida en la que convierte a los propios espectadores en actores, no depende del encuentro entre «espectadores» y «actores», ya que esta interacción solo ocurre en la mente de los que están allí presentes. Por ello, se puede aplicar a *Numax-Fagor-Plus* esa ampliación del concepto de realización escénica con el que Eiermann se refiere al teatro postespectacular siguiendo a Fischer-Lichte. Este concepto, según Eiermann (2009: 29), tematiza la alteridad de la realización escénica a través de una perspectiva de

relativización, de distorsión del de enfrente, de la «completa interrupción de la perceptibilidad del otro entre actores y espectadores» o incluso de la ausencia del de enfrente. Con ello, también consigue poner de manifiesto que «el propio acontecimiento de la realización escénica, no depende ni del encuentro entre actores y espectadores, ni de la presentación de un suceso».

En este contexto en el que están cambiando los conceptos de espectador, actor y realización escénica, será interesante analizar dónde se ubicaría en las producciones de Bernat (cuya plataforma de producción se llama FFF, Friendly Face of Fascism, la cara amable del fascismo) el *uso de texto* —sobre todo por la multiplicidad del texto que provoca la realización escénica— en lo que se refiere al referido contexto de la emancipación y el poder. Por multiplicidad del texto nos referimos al hecho de que en la realización escénica el texto está presente de múltiples maneras: se proyecta, se lee y se dice. El texto hablado y leído se corresponde en gran medida con el texto proyectado, que a su vez se corresponde con la versión escrita y publicada en la web *Catalandrama*.

Debido a la estructura especial de la realización escénica de *Numax-Fagor-Plus*, deberá prestarse atención al uso o tratamiento de texto siguiendo la línea dialógica que se va desplazando durante la realización escénica, discurriendo al comienzo entre el dispositivo regulatorio conceptual, una performer y el público, para pasar más tarde a hacerlo entre espectadores y espectadores.

### **2.3. Situación de entrada: usos de texto en el perímetro de la realización escénica**

En las *partes marginales* que rodea la realización escénica de *Numax-Fagor-Plus* el texto aparece en los contactos con los colaboradores de la producción, en las conversaciones entre los visitantes, en el texto oficial que solo pueden conocer unos pocos interesados. Por ello, el texto oficial no se interpreta como parte de la realización escénica y tampoco se considera propiamente uso de texto.

*Numax-Fagor-Plus* no se celebró en un teatro convencional, sino en el Museu d'Arqueologia de Catalunya, lo que de entrada ya preconditiona las expectativas y el tipo de predisposición a la participación, el escepticismo, la curiosidad, etc. desde antes de que empiece la realización escénica en sí. Posteriormente, estas expectativas y

predisposición pueden mantenerse o transformarse. Estas primeras sensaciones que transmite el espacio, junto con el primer encuentro con la realización escénica determinan el uso de texto.

### 2.3.1. Agitación y respeto: dispositivo del teatro en el dispositivo del museo

Los espectadores entran en el vestíbulo del museo. Este lugar genera una atmósfera completamente distinta de la de un teatro convencional. A aquellas personas que no suelen ir a museos, al entrar en el espacio, puede que tengan una ligera sensación de extrañeza, de excitación interna y de devoción. Se trata de un espacio público particular y por lo tanto crea expectativas diferentes. Incluso aquellos que apenas van al teatro, al principio, se sienten desubicados, o puede que hasta incómodos y observados. No hay casi nadie que, estando en un café, decida de repente ir al teatro así, sin más. Es más, la visita al teatro se planifica y los espectadores de teatro ocasionales prestan especial atención a su vestimenta antes de acudir a la cita. Los profesionales del teatro, de lo contrario, asisten a las realizaciones escénicas de sus colegas (siempre que no sean estrenos) sin preparativos especiales y con la ropa del día a día, es decir, sin esa emoción interior, devoción o extrañeza. Están en su medio y por ello están también familiarizados con el lugar del acontecimiento. La ligera emoción y respeto que sienten los espectadores que no son profesionales del mundo del teatro, revela el significado especial que tiene para ellos el lugar y el acontecimiento y que, en parte, comparten con los visitantes de un museo. Ese respeto especial ante los espacios teatrales o museísticos no se da en otros entornos como el metro o el taxi, ni siquiera en centros comerciales de lujo o en iglesias, pero sí en otros contextos, por ejemplo, en recepciones. Los lugares y los sucesos que producen un respeto de este tipo simbolizan «dispositivos» en el sentido que expresa Foucault. Es decir, están vinculados a determinados reglamentos y discursos. Foucault (1978: 119-120) explica el concepto «dispositivo» así:

Lo que intento determinar bajo este concepto [dispositivo] es *en primer lugar* un conjunto decididamente heterogéneo que abarca discursos, instituciones, entidades arquitectónicas, decisiones regulatorias, leyes, medidas administrativas, afirmaciones científicas, doctrinas filosóficas, morales o filantrópicas; en pocas palabras, tanto lo dicho como lo no dicho. He aquí los elementos del dispositivo. El propio dispositivo es la red que puede tejerse entre dichos elementos.

*En segundo lugar* quisiera dejar patente precisamente la naturaleza de la unión que puede crearse entre estos elementos heterogéneos del dispositivo. De este modo, un discurso puede aparecer bien como programa de una institución, bien como su antítesis, en condición de elemento que permite justificar y enmascarar una práctica que a su vez permanece muda, o bien puede funcionar como reinterpretación secundaria de dicha práctica y darle acceso a un nuevo campo de la racionalidad. En pocas palabras, entre estos elementos, ya sean discursivos o no, existe un juego de cambios de posiciones y funciones que pueden ser a su vez muy diferentes.

*En tercer lugar* entiendo bajo dispositivo una especie de —digámosle— formación cuya función principal consistió en un determinado momento histórico en reaccionar a una *urgencia*. Así pues, el dispositivo cumple una función primordialmente estratégica. Ello puede consistir por ejemplo en la resorción de una masa popular liberada, que debió de parecer molesta a una sociedad con una economía de tipo esencialmente mercantilista: hubo un imperativo estratégico que abandonó la matriz por un dispositivo, que poco a poco se ha desarrollado hacia un dispositivo de sumisión/control de la locura, después de la enfermedad mental y finalmente de la neurosis».

Así pues, un «dispositivo» abarca elementos heterogéneos que guardan una determinada relación cambiante entre sí, y el conjunto cumple una función social estratégica. Asimismo, el dispositivo está siempre ligado a las estructuras de poder existentes, por lo que Foucault lo ha convertido en vehículo para describir el funcionamiento de la sociedad que se oculta en las estructuras. Agamben define el dispositivo, ampliando el concepto de Foucault, como

todo lo que de algún modo es capaz de asumir, dirigir, determinar, impedir, formar, controlar y asegurar los gestos, el comportamiento, las opiniones y los discursos de los seres vivos; es decir, no sólo las cárceles, los manicomios, el panóptico, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas, las medidas jurídicas, etc., cuya conexión con el poder es en cierto modo obvia, sino también la estilográfica, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarrillo, la navegación, los ordenadores, los teléfonos móviles y —¿por qué no?— la propia lengua, quizá el dispositivo más antiguo (Gnosa 2015: 26).

Estos aspectos del dispositivo coinciden tanto con el teatro como con el museo: en ambos se encuentran entrelazados de manera cambiante espacios, discursos, instituciones y administraciones, de modo a responder a necesidades sociales y reflejar

el poder estructural de forma más o menos crítica. En el primer caso responden a la necesidad de autoafirmación escenificada de modo actualizado por actores ante un público físicamente presente mediante la exposición de una narración más o menos ficticia; en el segundo responden a la necesidad de permanencia y muestra atemporal de acontecimientos materiales o inmateriales.

Cornago (2015: 267) también llama al teatro de Bernat un «dispositivo escénico que se activa con la participación del público». De ahí, que el museo se pueda ver también como dispositivo, que está envuelto por el dispositivo primario: el teatro. Los espectadores acceden a un espacio que genera determinadas expectativas según un dispositivo y donde suponen que se encuentra algo como mínimo relacionado con el teatro y a través de cuya función pueden traer determinadas presuposiciones. Finalmente resultará que podrán dar (conjuntamente) forma a la acción en este espacio durante la realización escénica —y con ello a la propia realización escénica—, primero siguiendo instrucciones, después cada vez más de forma autónoma. Por un lado, el dispositivo del teatro subvierte el del museo y, al mismo tiempo, en el desarrollo posterior de la realización escénica, la autorización y el empoderamiento del público, como parte del mismo dispositivo de teatro, trastoca reglas del propio dispositivo teatral. En otras palabras, el teatro se erige como contradispositivo tanto del museo como de sí mismo.

En este mismo sentido cabe entender también a Sánchez (2015) cuando resume bajo pensamiento crítico no sólo la actividad filosófica sino también la praxis artística; de modo inverso, el arte también es pensamiento: «Cuando hablo de pensamiento crítico no hablo sólo de filosofía, hablo también de prácticas sociales, prácticas políticas, prácticas educativas y prácticas artísticas». De ahí que el teatro crítico podría consistir en pensar contradispositivos frente a los dispositivos existentes: «Podríamos considerar que una tarea confiada al pensamiento crítico es la de diseñar contra-dispositivos», por ejemplo convirtiendo a un museo en el lugar de la realización escénica.

### Confusión en la entrada

Un uso de texto destacable en la entrada se materializa a través de un breve diálogo que la jefa de producción de Bernat mantiene con algunos espectadores y que produce cierta confusión (también en la investigadora). Es una situación particular que condiciona la experiencia de la realización escénica desde el principio y el sonido y

gesto del texto hablado se mantienen presentes. La jefa de producción está en el vestíbulo y pide la entrada a algunos espectadores. Este texto contiene básicamente informaciones triviales índole organizativa, pero la expresión facial seria e inmóvil de la jefa de producción y el hecho de que se dirija a los espectadores en castellano («Hola, buenas noches. No repartimos entradas. Hay que mirar cómo puedes entrar»), es algo totalmente inesperado y desconcertante, puesto que aquí generalmente se habla catalán con las caras conocidas y el tono que se emplea es cordial, e incluso familiar. Sin embargo, las palabras de la jefa de producción en este caso suenan distantes y frías. Lo que genera confusión es el tema de la entrada y puede que esté relacionado con el hecho de que Bernat llevó a cabo una acción de protesta a favor de una equiparación social y en contra los altos precios de los festivales que consiguió un abaratamiento del precio de las entradas, que se podían encargar a un precio reducido enviando un correo electrónico a su plataforma de producción. Como habituales del teatro, estamos acostumbrados a que, al entrar, los acomodadores reciban al público con una sonrisa amistosa y se ofrezcan para ayudar a encontrar el asiento asignado.

Es por esta razón que el recibimiento impersonal plantea preguntas que condicionan la experiencia de la realización escénica que va a tener lugar: ¿qué función tiene la jefa de producción? ¿Se trata de un ritual de entrada que se enmarca dentro de la realización escénica, como ocurre en algunas estéticas teatrales inmersivas y que produce experiencias individuales en relación con la realización escénica? ¿Se inscribe dentro del propio concepto? ¿El público debe estar preparado para la participación que se anuncia en el folleto informativo? ¿La jefa de producción desempeña un papel teatral? ¿Se trata de un elemento de «teatro abierto»? ¿Dónde termina el marco de la realización escénica y dónde empieza la realización escénica en sí?

Este uso de texto puede llamarse *brusco*. La irritación y la ofensa causadas invaden a quienes las perciben subjetivamente de un sentimiento de indignación. Este tipo de irritación social está sujeta a un aspecto inmersivo. Puede que el público perciba esta interacción como un avasallamiento emocional: se le transporta de un lugar cómodo a uno incómodo donde tiene que protegerse. Esta experimentación del peligro y de la obligación de tener que defenderse establece un paralelismo entre la acción realizada en ese momento y el conflicto laboral que se representa en la pieza y que es equiparable también a otros despropósitos como las crecientes desigualdades de la economía neoliberal. A través de esta irritación provocada por la acción en momento de entrar, se

determina en parte la predisposición del público. En los textos publicados hasta ese momento (flyer, información en la entrada) se puede incluir una interpretación de esta pequeña escena como preludeo y puesta en sintonía de una realización escénica provocativa de tinte político.

### Experiencia en el vestíbulo: juego con la frontera entre teatro e instalación

El escenario de la realización escénica el vestíbulo del Museo insinúa la vinculación de los géneros de instalación/exposición con el teatro. El vestíbulo constituye una gran sala con dos grupos de sillas de madera y un espacio vacío en medio. Los paneles que muestran información, las fotografías, las convocatorias de huelga y los llamamientos de los trabajadores de *Numax-Fagor-Plus* para comprar sus productos para apoyar su lucha obrera, el libro de fotografías sobre la historia de la fábrica *Numax-Fagor-Plus* y los carteles sobre la historia de la fábrica vasca Fagor presentan el contexto histórico de la autogestión de los trabajadores, inmergiendo al espectador en un ambiente melancólico y benévolo. El uso de texto que se genera a través de estas informaciones se puede describir como *documental*. Como información histórica real se opone a la teatralidad y dinamita la instalación. Se trata de información histórica objetiva que desde la perspectiva de la estética teatral pertenece al teatro documental y que, con esta pretensión de realidad, influye el acontecimiento teatral posterior. El elemento crítico aquí se sitúa en el rechazo toda expectativa del espectador que podría percibirse relajadamente desde la distancia como un juego ficticio. Es en relación con la dimensión de inmersión-distancia donde se produce la impresión de contradicciones. A la brusca situación del principio, sigue una inclusión conciliadora del público al que se acerca al trasfondo y el entorno histórico del tema de la realización escénica, de forma que vuelve a sentirse interpelado e incluido.

Este *setting* se distancia «violentamente» de toda ilusión teatral representativa y se sumerge en la inesperada realidad de una experiencia inmersiva de teatro documental. La distancia y la inmersión se suceden en este orden al servicio de un proceso de separación y emancipación parecido a los diferentes estadios de una narración de novela, en la que el héroe es arrancado de su mundo infantil y tiene que mostrar su valía en el mundo adulto. En este caso, lo crítico se muestra en la crisis de un teatro que ya no se sustenta con ficción, sino que provoca los acontecimientos a través

de un *reenactment* con un objetivo sobre el que puede especularse a raíz de la experiencia de la realización escénica posterior. Fenomenalmente esta crisis resulta experimentable como distancia repentina (respecto al entorno predecible y familiar del teatro) y transición hacia un mundo nuevo, que se contrapone como una documentación global y acoge al observador – un paso experiencial distanciador e inmersivo, desencadenado por la espacialidad diferente del museo, la forma de acontecer diferente de la instalación y la diferente estética del teatro en la documentación: el vestíbulo y los tabiques móviles conforman una disposición estructural transitable en la que uno se puede, por así decirlo, «sumergir». Bishop (2005: 6) aclara la calidad inmersiva de esta disposición:

Rather than imagining the viewer as a pair of disembodied eyes that survey the work from a distance, installation art presupposes an embodied viewer whose senses of touch, smell and sound are as heightened as their sense of vision. This insistence of the literal presence of the viewer is arguably the key characteristic of installation art.

### Instalación e inmersión

En el patrón de presentación de la instalación en el vestíbulo se exhiben elementos del mundo laboral. El visitante se sumerge en un espacio completamente inesperado, un mundo paralelo. Esta diferencia de los espacios la analizó Foucault en el ámbito del término de la *heterotopía*. Para él el siglo XX era una época del espacio, caracterizada por la coexistencia simultánea y la interconexión (Tholen 2013: 9). En el arte y en el mundo vital, según Kolesch (2016), los posicionamientos corporales en el espacio y las «ofertas de inmersión» ocupan un papel central. Los formatos inmersivos y las situaciones caracterizan la estética de nuestro mundo vital. El teatro se convierte así en un dispositivo para la inmersión, que ya solo lleva el énfasis del espacio y el posicionamiento al extremo en forma de «teatro inmersivo», movilizándolo a los espectadores, suprimiendo el escenario del teatro como espacio delimitado especial y «totalizándolo». El teatro inmersivo critica las condiciones básicas del teatro en general:

¿Qué es, de qué se compone y qué caracteriza este espacio común compartido del teatro, que siempre está surcado de topografías y jerarquías? ¿Qué tipo de público es —¿y es siquiera aún un público?— que se convierte en participante, en testigo, en cómplice y, a



menudo incluso, en actor del suceso y en el que de repente cada uno parece ser responsable de su vivencia teatral? (Kolesch 2016).

El uso de texto *de forma documental* de las explicaciones sobre los tabiques móviles en el vestíbulo actúa como parte de una heteroscopia, que desencadena una inseguridad de las directrices teatrales básicas, producida por los procesos de distanciamiento y de inmersión, y —de forma análoga a esta crisis estética— desde el punto de vista social también preguntas sobre la estructura anticuada de los modelos jerárquicos vigentes y una reflexión sobre la participación social.

### 2.3.2. Conversaciones de espectadores: acortar tiempo y *showing-off*: enmarcado social de un *reenactment*

Los espectadores deambulan libremente por la sala. La situación les da la oportunidad de conversar entre ellos, al igual que en una exposición. Interactúan mientras contemplan fotos y, después, toman sus asientos en las tres filas de sillas colocadas en forma de U. Al ver los videoclips —una media hora después de comenzar la realización escénica— que muestran las secuencias del documental de Jordà *Numax presenta* (1979), se nota que la disposición espacial es la misma que entonces, cuando los trabajadores de Numax celebraban sus asambleas plenarias en una sala de reuniones de la fábrica. Este intento histórico de una autogestión de los trabajadores se reconstruye en la película parcialmente ficticia de Jordà. Como en los primeros siete minutos no sucede nada, se inician conversaciones entre los espectadores.

En el festival, en pleno verano, hay un ambiente animado y excitado, similar a la propia «salida a escena» en una *asamblea*, en la que, según el folleto, al igual que entonces en la lucha de los trabajadores, se trata de luchar por los propios derechos. Esta práctica recordatoria se acerca al histórico *reenactment*. Ulf Otto (2012: 235-237) intenta diferenciar razonablemente el término, que se mueve en el punto de discrepancia entre los intentos, ideológicamente adornados, de reanimación de los «momentos mágicos» (por ejemplo, en posposiciones teatrales de sucesos militares) y las recontextualizaciones artísticas (como Marina Abramović cuando marca de forma sangrienta una estrella de David en su barriga), «de otras formas de *cultural performances*» y de la escenificación de la historia y lo define para ello con dos parámetros: «(1º) Los reenactments comprenden la historia como un espacio de

experiencias y el cuerpo como lugar conmemorativo» y (2ª) los reenactments buscan la parte de acontecimiento de los medios y la medialidad del acontecimiento». Mientras que en *Numax-Fagor-Plus* se convierte la historia de la autogestión de los trabajadores en un espacio vivencial de la realización escénica y en varias rupturas se utiliza, a la vez que se muestra, la medialidad del acontecimiento histórico y teatral, se puede decir: la repetición del suceso histórico mediante el setting de una situación análoga y, en consecuencia de forma condicionada, un ambiente colectivo más o menos análogo pone en marcha un tipo de *reenactment*.

A la vez la extremadamente clara similitud estructural remite al *reenactment* como una posibilidad estética posiblemente a reanimar en la actualidad, «en tiempos sin conciencia histórica», tal como añade Otto (2012: 229). Se puede decir que aquí vislumbra un «gesto cultural», que cuenta como «narración sobre el reenactment» más sobre el reenactment que el propio reenactment, puesto que plantea la pregunta acerca de «qué relación tiene esta nueva forma de reflexión sobre el pasado con nuestro presente» (Otto 2012: 231). Günther Heeg (2014: 10) también piensa que la práctica artística de la recreación ha adquirido en los últimos años en parte de la literatura científica «el estatus de una verdadera experiencia, tal y como se le atribuyó hace veinte años a la performance». Heeg no ve en el *reenactment* simplemente una forma de juego del teatro documental, sino que lo considera un rasgo característico central del teatro *per se*: «La repetición y el teatro no se pueden separar. No ocultar la teatralidad de la repetición en nombre de algún realismo, sino mostrarlo abiertamente y convertirlo en la base de la realización escénica» (Heeg 2014: 25). En este sentido, se puede ver en este *re-enactment* un paradigma del teatro por antonomasia. En el apartado sobre los espectadores se retomará este trasfondo de que la realización escénica no solo se puede entender como *reenactment*, sino también simultáneamente (de forma estructural similar a las indicaciones recursivas en *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia*) como una *indicación* a este género y su función posiblemente reanimada en el teatro contemporáneo, cuando se trata de dilucidar qué función adoptan los espectadores en la realización escénica.

## Hablar como autoempoderamiento en el espacio público tenso y relajado

El «inicio» forma parte del marco de la realización escénica, por lo que se equipara, de acuerdo con las costumbres teatrales, con el momento en el que se atenúa o apaga la luz y/o uno o varios actores salen al escenario y/o comienza una acción escénica identificable. Esta mentalización de los espectadores del teatro occidental presupone el concepto de escenario, es decir, la separación fundamental reconocible —a veces difícilmente— entre una zona de la acción teatral (el «escenario») y otra destinada al público (la «platea»). Si bien se llegan a producir solapamientos y trasvases entre estos dos ámbitos, dicha diferenciación se mantiene en la mayoría de funciones teatrales. Cuando esta separación física está ausente, el concepto de comienzo de una acción teatral se vuelve problemático. Pero en nuestras latitudes puede presuponerse al inicio de una realización escénica que los espectadores esperan una definición geométrica y temporal de la acción teatral. Puede haber un período en el que los espectadores todavía no perciben ninguna acción teatral y se permiten conversaciones. Así que empieza una acción reconocible, aumenta la inhibición para llevar una conversación: en las funciones teatrales de corte occidental predomina una obligación no escrita a callar, en la que los susurros suelen ser rápidamente censurados por los demás asistentes, exigiendo guardar silencio.

Pero ya el período que transcurre entre el acceso al teatro y el momento identificado como «inicio», sin embargo, no es privado, sino que constituye un período público, pues la propia presencia de otros espectadores conlleva la observación de normas éticas (respeto) y objetivos estratégicos, por ejemplo, cuidado con lo que uno produce auditivamente. El tipo de espacio público, cuando los espectadores conversan de forma audible, se diferencia sustancialmente del espacio público puramente «visual» dado por la propia presencia física: a diferencia del espectador neutro y observador que asiste a la acción del escenario desde la platea oscura, su expresión audible conlleva un posicionamiento y con ello un riesgo social mayor. Pueden distinguirse diferentes grados de presencia pública. De este modo, la transición de la presencia muda a la expresión verbal acarrea un mayor riesgo social en una determinada situación, pues quien habla adopta una postura más definida y se expone más al ataque de otros que quien calla, si bien el taciturno «no puede *no* comportarse» (Watzlawick 1980: 51). La doble caracterización del ambiente como «tensamente relajado» insinúa que las conversaciones citadas entre el público presuponen un nivel que ya no es privado pero

todavía no constituye un espacio público expuesto. Si los espectadores asumieran que sus propias palabras —tal y como supone este análisis— constituyen una parte esencial de la acción de la realización escénica, ello probablemente limitaría la espontaneidad y amplitud de sus palabras supuestamente sin consecuencias. Así pues, el ambiente es «relajado» en el sentido de permitir afirmaciones espontáneas, pero «tenso» en el sentido de que dichas afirmaciones son controladas y en cierto modo filtradas en el contexto de la situación pública y la audibilidad potencial para personas que no son los propios destinatarios. Hablar en este campo de tensión—relajación, se puede entender como un uso de texto de *autoempoderamiento*.

Las «conversaciones de los espectadores» que se provocan porque durante minutos no sucede nada se pueden interpretar, al mismo tiempo, como uso de texto de *acortar el tiempo*. Pero también tiene rasgos de una presentación pública, que con agudeza se puede denominar como *show-off*, una autorepresentación positiva. Por este motivo, el contenido de las conversaciones está relacionado con la situación, pero es no vinculante, inocuo y genérico. Esta forma de hablar se llama «conversación informal», bajo la cual se entiende en el presente contexto un diálogo cuyo contenido y elementos paralingüísticos sirven exclusivamente para cumplir normas sociales. Parece que las conversaciones informales se llevan aquí con mayor volumen y energía que un diálogo habitual antes de una realización escénica. La larga espera por el comienzo de la realización escénica parece dar mayor tensión a la situación, lo que también modifica la calidad del espacio público, que se vuelve más tenso y destacado. Quien dice algo ahora es más consciente de su exposición, pero también puede contar con el acuerdo de los demás, pues la espera une con más fuerza a los presentes de lo que sería normal antes de una función. Dado que todo el espacio está claramente iluminado, los asistentes pueden reconocerse fácilmente. Ello permite a los espectadores observarse mutuamente, vigilarse, copiarse o, por el contrario, adoptar un comportamiento diferente de los demás. Ello genera una especie de misión para los espectadores: tienen que superar esta situación inicial, en la que se encuentran solos «en el foco» en un espacio sin división clara y por ende sin asignación clara de funciones como espectadores (al contrario, por ejemplo, de una platea oscurecida, donde los espectadores se encuentran ante un escenario todavía vacío y a través de esta división de luz y sombra se les asigna el papel más sencillo de espectador pasivo expectante).

La situación es con ello equiparable a una asamblea plenaria, no a una realización escénica teatral. A pesar de la tensa espera, crea también disposición, desenvoltura y convivencia. Los presentes saben por el folleto que en el transcurso de la realización escénica deben tomar ellos mismos la palabra. Esta información previa genera ya ahora, con la expectación de la propia «salida a escena», una mayor tensión, que va disipándose en los comentarios. Aunque aún no sucede nada en la escena, la situación existente reclama y arrastra al ambiente público. Debido al temor generalizado a tener que participar, cabe suponer que esta configuración temporal y espacial (y lumínica) afecta a los espectadores. Las conversaciones, el dirigirse el uno al otro, el juntarse pueden considerarse un intento de distraer parte de la tensión que se acumula, es decir, un intento de gestionar el estrés.

Las conversaciones entre los espectadores, iniciadas por la ausencia de la acción sobre «el escenario», convierten a estos en actores escénicos, que ejecutan su papel social como espectadores competentes. Lo crítico asume su posibilidad de puesta en escena en este uso de texto *auto-empoderado* como parte de la actitud espontánea del público en conjugación con la distribución del espacio, la extensión temporal, la visibilidad óptica y la ausencia de otras marcas de orientación. Al escenificar los espectadores esta práctica textual, tal vez prescindan de la «gestión ajena» y se conviertan en sus propios actores. En este sentido, se produce la separación y duplicación de una situación teatral normal en el sentido de la definición mínima de teatro: «A impersonates B while C looks on» de Eric Bentley (1965: 150). Si se desea hablar aquí de «actuación teatral», cada uno actúa aquí para el otro y para sí mismo. Al tratar la función de la performer se responderá si es posible desarrollar esta «participación» espontánea a través de elementos escénicos adicionales, y en caso afirmativo cómo: por ejemplo, si los espectadores se convierten en actores no sólo en sentido social sino también específicamente teatral.

Así pues, la información (distanciadora) sobre las entradas, el momento inmersivo en la entrada a través de la introducción histórica y las conversaciones del público presentan usos de texto que se llamaban *desaire*, *documental*, *acortar el tiempo*, *showing-off* y *auto-empoderando*. El setting (arreglo) provoca la crítica en el sentido de lamentarse (porque hay conflictos), diferenciación (forma inesperada de la situación teatral; empoderamiento para la producción de textos propios) y crisis (espera; ruptura con el teatro tradicional). Lo crítico, sin embargo, ya consiste en las transgresiones

contra las expectativas generadas por los dispositivos del teatro y el museo, impulsado por los constituyentes —si bien rebeldes— del propio dispositivo del teatro.

El mero hecho de que no suceda nada durante tanto tiempo, mientras los espectadores permanecemos sentados en sus lugares, constituye un aspecto tanto inmersivo como distanciador: La falta de acción escénica genera una libertad inesperada, pero al mismo tiempo también un vacío. La creciente sensación de comunidad de destino genera proximidad: una inmersión de fabricación propia. Los espectadores se sumergen espontáneamente en una situación de emergencia que consiste en las actuaciones sustitutivas que ellos mismos crean, generando lo que más tarde resultará ser el tema central.



Fig.7: Flyer para *Numax-Fagor-Plus* Grec Festival 2014. Foto: Christina Schmutz

### 2.3.3. Flyer: estética de ventas y reivindicación política

El diseño del díptico (Fig. 7) de la realización escénica *Numax-Fagor-Plus* es minimalista. En la portada figuran el logotipo del Festival Grec y la plataforma de producción FFF así como el título de la producción *Numax-Fagor-Plus* en letras rojas. El fondo está compuesto por un motivo psicodélico ligeramente distorsionado en amarillo y rojo, que parece «saltar» literalmente a la cara del lector. En el centro se encuentra una fotografía de una nave de producción con una cinta operada por un trabajador, si bien la posición del operario vestido de mono azul no deja claro qué actividad está realizando. La persona parece algo perdida, también porque el recorte de la foto queda muy pequeño en relación al trabajador ilustrado. La nave parece tener

bastantes años a cuestas, lo cual queda resaltado por la coloración algo pálida de la fotografía. La foto muestra un solo trabajador. La desolación de la nave queda reforzada por el motivo y los colores chillones del fondo que enmarca la foto. En la página izquierda del interior del díptico figura el equipo de producción. En la página derecha se encuentra bajo el título de la producción y el nombre de Roger Bernat/FFF, escritos en rojo, un texto breve que presenta una introducción temática a la velada en frases concisas y fáciles de entender. Cierra a modo de punto culminante con la frase: «L'any 2014 és el torn dels ciutadans barcelonins d'apropriar-se les paraules dels treballadors d'ahir i d'avui. La paraula ens pertany». Se dirige directamente a los espectadores en tercera persona singular como ciudadanos de Barcelona (Flyer). Con el paso al plural en la frase siguiente se hace mentalmente presente la comunión (espectadores, equipo de producción, la gente en general). Se trata de una frase que recuerda las manifestaciones, la lucha ciudadana u obrera o el movimiento de los indignados y que parece instar a participar en una situación de rebeldía o agitación política, sugiriendo en estilo escueto que se trata de algo importante: la historia de los trabajadores de ayer y hoy, y que todos los asistentes tienen derecho a tomar la palabra. De ahí el uso de texto se puede denominar como sugestivo y agitativo. En un nivel diferente, este texto actúa como texto publicitario en interés propio: por ejemplo, en poco menos de 20 líneas se nombra dos veces al director Roger Bernat. El intento de autogestión por los trabajadores emprendido en su momento para evitar la quiebra y la amenaza de paro es denominado empáticamente «tentativa autogestionaria». A continuación se ensalza a Roger Bernat como persona que ha concebido con *Numax-Fagor-Plus* una producción que cuestiona la responsabilidad del individuo en el arte y la sociedad: «Roger Bernat desarrolla una obra que cuestiona la responsabilización del individuo, tanto en la sociedad como en el arte». El inciso a continuación mezcla estrategia de ventas con terminología marxista: Bernat ha producido anteriormente muchas obras «que han sido vistas en más de veinte países», habiendo ahora elaborado un concepto que recrea o recupera la colectivización de los medios de producción a través de una colectivización del discurso. El inciso indica que ambas afirmaciones guardan una relación directa. Con la frase siguiente cierra. «Després de diversos espectacles —des de *Domini públic* fins a *Pendent de votació*—, crea una proposta que reviu la col·lectivització dels mitjans de producció col·lectivitzant el discurs. La paraula ens pertany!» Se alude a la responsabilidad del individuo, mencionando al mismo tiempo que Bernat ha presentado sus producciones en

muchos países, como si ambas afirmaciones estuvieran directamente relacionadas. El tratamiento de texto, por lo tanto, se puede llamar *propagandístico*.

Esta forma estética de texto basada en categorías de marketing genera en su mezcla de contenido, información, venta y propaganda un híbrido de texto ambiguo que se manifiesta en tratamientos de texto *sugestivos, agitativos y propagandísticos* y que el lector tiene que descifrar de algún modo: ¿se pretende informar u ofrecer la producción al mejor postor? Bernat se alinea aquí junto a aquellos artistas contemporáneos a los que Hanno Rauterberg (2015: 48) atestigua en su libro *El arte y la buena vida* «un creciente interés por lo híbrido, por una imbricación de la voluntad propia y ajena». El folleto remite a una vinculación, practicada a menudo y no siempre presentada tan abiertamente, entre intereses económicos, ética y estética. El híbrido de diferentes usos de texto también responde a estrategias actuales y habituales de marketing a las que los artistas recurren con marketing y gestión profesionalizados propios a la vista de los recortes de subvenciones. Por otro lado, ello plantea la cuestión de la autonomía del arte y los artistas, máxime cuando no se esperan tales estrategias en el teatro de festival subvencionado. Cabe suponer que la mayoría de espectadores leerán este texto antes de empezar la función. El texto impreso y su diseño constituyen de este modo un contexto asociativo irritante que plantea cuestiones éticas críticas sobre la comercialización del arte. Bernat refleja esa crítica de forma autocrítica, oscilando entre la situación del mercado, la autopromoción y la oferta distintiva para el público.

### Lo crítico como auto-crítica

Estas experiencias —la confrontación de dispositivos (formato teatro como espacio de reunión y formato museo como espacio de reunión); la afrenta en la entrada; el acaparamiento temático y al mismo tiempo la estética publicitaria del díptico; y las conversaciones entre espectadores durante la espera— han demostrado cómo surge el texto en la situación de entrada, cómo se dirige la expectativa en la realización escénica hacia una determinada dirección y cómo se desplaza el propio marco y concepto de realización escénica a través de la experiencia real de la realización escénica. Sobre todo, antes de cualquier situación escénica reconocible, el límite de la acción teatral se desplaza peligrosamente hacia ellos mismos, e incluso se percibe cada vez más que el espacio intermedio entre marco y función atraviesa justamente el público. En cierto



modo, la escena de entrada es una preparación para la participación inminente e insinuada históricamente.

El *setting* de una exposición-asamblea general es decisivo para la experiencia de la realización escénica que vivirán los presentes. En los usos de texto —el *cómo* de la aparición de texto— de la escena de la entrada se muestra el elemento crítico del teatro también como una autocrítica al teatro mismo. El lamentarse sobre el conflicto en el momento de entrar, el tiempo de espera, el ambiente enrarecido, la diferenciación de la situación a través del discurso autoempoderador o el escepticismo frente a las desfachateces agitadoras del folleto no afectan únicamente a la situación presente o histórica, sino a la propia muestra teatral que prefigura esta situación. Así se podría entender también la cita de Eiermann (2009: 32): «Son, ante todo, las condiciones marco creadas por su puesta en escena —y, en particular, las expectativas y la imaginación de los espectadores resultantes de ese involucrarse simbólicamente en la información sobre la realización escénica a la que tuvieron acceso antes de la misma». El concepto artístico por tanto el concepto de puesta en escena— vuelven a ser más importantes que la experiencia de la realización escénica, ya que las condiciones marco establecidas por la puesta en escena condicionan enormemente la experiencia de la realización escénica de todos los que participan en ella. Los arreglos parateatrales como el de Bernat devuelven el concepto de realización escénica, que desde la *Estética de lo performativo* de Fischer-Lichte (2004) está fuertemente vinculado al acontecimiento de realización teatral como lazo autopoyético de feedback, a un punto orientado hacia los signos organizados, es decir, la puesta en escena y su condición general experimentable y fenomenal de una situación de realización escénica.

Sin embargo, no se trata de un «centro vacío» según Eiermann, que entiende bajo ello un «vacío de articulaciones simbólicas, como algo real estructural, alrededor del cual se estructura la realidad de la realización escénica» (2009: 270), sino que se trata, al igual que en Sehgal, de la presencia inmediata de la comunicación interpersonal real, pues esta situación de entrada no ofrece ninguna mediatización que permita interpretar la acción como máscara (papel teatral), sino que los espectadores conversan entre sí directamente y sin ningún tipo de «pretender que» teatral. No obstante, a diferencia de Sehgal, los «protagonistas» no entran en contacto directo con el público, hablándole de temas concretos como la economía de mercado o el progreso, pues esta fase sólo es activada exclusivamente a través de los espectadores. Si se sigue la alusión

del díptico y se penetra por el espacio de posibilidades abierto como actor, es decir, si se define el «tiempo de espera» como *parte de la realización escénica*, uno se convierte en cocreador espontáneo de la realización escénica. Al mismo tiempo, se observa y se expone el comportamiento social practicado inconscientemente día a día, generando un espacio de posibilidades de actuación social, pues al no suceder nada, el espectador pasa a ser más visible, pero por la situación supuestamente accidentada se reduce el sentimiento de inhibición y responsabilidad ante la propia actuación. En definitiva, en la medida en la que los espectadores revelan la situación como campo de acción intencionado para la participación propia, ellos mismos pasan bajo la protección de la «máscara» de la situación de llamamiento reconocida como escenificada —al igual que en la platea habitualmente oscura— y pueden expresarse y experimentarse sin correr grandes riesgos. Porque aquí no se les plantea ninguna crítica concreta sino que se les brinda en bandeja de oro la posibilidad de lo crítico.

Mientras los presentes no puedan valorar claramente la situación, prevalece lo que Umberto Eco (1990: 159) afirma de la «obra de arte abierta»:

la posibilidad —para el observador— de escoger las direcciones y vinculaciones y las perspectivas preferidas a su criterio así como, sobre la base de la configuración elegida, intuir las otras posibles que se excluyen mutuamente pero que están presentes mediante una exclusión/implicación constante. La verdad sólo se genera a ojos del observador, que se convierte en cocreador, en coartista emancipado.

Si se entiende bajo «obra de arte» la situación teatral, su «apertura» realmente existe, pues la dirección hacia la cual se desarrollará dependerá de la configuración escenificada, no tanto de determinadas acciones de los actores desarrolladas en los ensayos, sino en mayor medida de la percepción del espectador: «Esta percepción especial no se produce principalmente a través de la propia situación como tal, sino del conocimiento por parte del público de las condiciones que envuelven la situación, es decir, un conocimiento que resulta en gran medida del uso de aquellos medios a través de los cuales se ha anunciado la situación» (Eiermann 2009: 353). Al relativizar la influencia de la situación en la percepción de los espectadores, Eiermann confirma al mismo tiempo la apertura e imprevisibilidad de dicha percepción, pero no sólo en el sentido de la imprevisibilidad de la evolución del lazo de feedback autopoyético según Fischer-Lichte (2004), sino porque esta percepción también depende del

«conocimiento» de los espectadores: dicha percepción también varía según el uso que los espectadores hacen de los medios. Por ejemplo, no todos leen el díptico informativo. Por otro lado, el conocimiento del público puede achacarse a la propia situación — ampliando el concepto de «situación». El conocimiento del espectador —y si está asignado a la situación o no— es tan imprevisible como la evolución del lazo de feedback.

No obstante la valoración del esfuerzo de Eiermann para considerar la experiencia de la realización escénica no tanto como resultado incontrolable del «lazo de feedback autopoyético» para situarlo más en el consciente como producto de una configuración escenográfica, no puede obviarse que en el caso de la situación de entrada de *Numax-Fagor-Plus* es precisamente la configuración lo que abre el radio de acción de la experiencia: cuanto más hace valer su influencia la puesta en escena, mayor es en este caso la incontrolabilidad provocada de la acción teatral. Ahí no reside ninguna contradicción, como sugiere Eiermann, sino que ambas van de la mano. También en otras realizaciones escénicas y performances, la acción está en gran parte planificada y el público acude con un determinado conocimiento que estructura parcialmente de antemano su percepción. Ello no evita la generación de una acción intermedia entre el escenario y el público, sino que la condiciona, a partir de la cual surge el acontecimiento teatral. Así pues, no parece tratarse tanto de la pregunta de si los asistentes a una realización escénica se convierten en copartícipes de la acción y en qué medida lo hacen, sino de *cómo*, en este caso a través de qué tratamiento del texto.

#### **2.4. Material de texto escrito: imbricación de niveles de realidad**

Las siguientes reflexiones analizan el material del texto escrito que forma el esqueleto dramático de la realización escénica. La versión escrita corresponde exactamente a la versión proyectada. Este texto puede definirse como narración que marca la realización escénica posterior dado que «la narración aparece aquí como ordenamiento estructurador y generador de sentido en el escenario, a través del cual toma cuerpo la relación entre actores y espectadores así como entre espectadores y objetos o entornos» (Tecklenburg 2014: 48). El hecho de que la versión escrita determine completamente el texto visualizado en la realización escénica —de forma mucho más completa que un drama clásico, donde los actores se desvían repetidamente

del guion acordado para improvisar o por necesidad debido a lagunas puntuales del texto— habla en favor del énfasis mencionado de Eiermann en los aspectos de la puesta en escena en contraste con la observación exclusiva de realizaciones escénicas, tal y como lo sugiere la estética performativa. Si bien dicho guión ya no puede considerarse típicamente «narrativo», el argumento de Tecklenburg (2014: 50) se ajusta formidablemente a las nuevas estéticas innovadoras, sobre todo al caso que nos ocupa: al «pasar la narración a acaparar la atención como coactor involucrador y fijador, queda manifiesto [...] que los efectos de las realizaciones escénicas nunca se pierden en una presencia volátil».

En la versión escrita, la narración sobre el documental *Numax presenta* (1978) von Joaquim Jordà está entrelazada con una segunda sobre la quiebra y los despidos colectivos de la cooperativa Fagor y una tercera narración que es una mezcla de las anteriores y contiene referencias autorreflexivas sobre el propio contexto de la realización escénica, estando todas ellas todavía más imbricadas en determinadas situaciones.

#### 2.4.1. Guión – fingimiento de la forma dramática

El texto oficial español que sirve de base para la realización escénica fue publicado en la web *Catalandrama* (2014); el propietario de los derechos del texto es FFF —Bernat, si bien no figura ningún autor en la publicación— lo que indica que Bernat no reclame la originalidad del texto. El texto tampoco se menciona como elemento propio en el díptico. El texto tiene un total de 25 páginas (DIN A4) y está dividido en tres partes con los siguientes títulos (Títulos y los nombres propios están escritos en mayúsculas en la versión en texto, grafía que se adopta aquí.): «NUMAX 1979 1er MOVIMIENTO», que trata de la asamblea plenaria histórica de Numax, «FAGOR, 2014 2º MOVIMIENTO», que *samplea* réplicas de la asamblea plenaria iniciada por Bernat con los trabajadores despedidos de la empresa Fagor y «PLUS (Barcelona, Mondragón, el más allá). 1979, 2004, 2014, todo mezclado 3.º MOVIMIENTO». En esta tercera parte vuelven a *samplearse* las réplicas de ambas asambleas plenarias.

En la versión escrita se nombra también los dos videos, «Video 1» y «Video 2», incluidos los textos hablados en los mismos. Las acotaciones están marcadas con

corchetes y una «i» minúscula al comienzo y al final, así como paréntesis, destacándose de las demás réplicas:

[i](la PERFORMER hace que SÍ con la cabeza)[/i].

El uso de numerosos signos pequeños para marcar el discurso de los personajes (polílogo) y las acotaciones dan al texto un aire técnico, que recuerda el uso de barras oblicuas como signos diacríticos o cierre de comandos en lenguaje de programación, actuando de este modo también como elemento de un dispositivo técnico – una cosa un poco extraña en el entorno artístico del teatro. Los nombres propios o las denominaciones de personajes o funciones como PERFORMER, ESPECTADOR, TRABAJADOR, etc. se escribe también en mayúsculas. El texto consta exclusivamente de acotaciones escuetas y precisas, y de texto obviamente para el discurso entre los personajes.

La primera declaración de un personaje llamada MERCÈ sitúa al lector en el tema:

Hoy, 3 de Mayo de 1979, los trabajadores de NUMAX nos encontramos en una situación delicada....

...Al cabo de 2 años y medio de lucha para sacar adelante la fábrica y asegurarnos un trabajo,...

A esto sigue una pregunta que se abre paso en la situación ficticia y parece que se dirige a los asistentes a la realización escénica:

[i](Pausa. La PERFORMER mira a los de las últimas filas)[/i]: Me oís allá atrás?

Unas cuantas líneas más adelante, la figura JORGE LORENZO responde y se produce un conflicto:

JORGE LORENZO [i](interrumpiendo a MERCÈ, nervioso)[/i]: Siempre se han planteado dos alternativas,...

... pero por un lado han sido para encasillar, para hacer autodisciplina...

... y, como es natural, la gente que no tenía idea de autogestión iba a lo fácil: todos a cobrar lo mismo, etc.

MERCÈ [i](alzando la voz)[/i]: Tú lo planteas como si vosotros fuerais los anarquistas y yo digo que no, ¡ni mucho menos!...

... Los que estábamos por estas medidas progresistas ahora estamos aguantando, ¡los demás os fuisteis!

JORGE LORENZO [i](alzando la voz)[/i]: ¡Unas medidas progresistas que en ese momento no podíamos permitirnos!...

[i](JORGE LORENZO alza más la voz)[/i]:

... ¡Porque no podíamos permitirnos el lujo de hacer 3 horas diarias de clases en plena producción!

[i](Una mano se posa en el hombro de JORGE LORENZO, que acaba de hablar)[/i]

ESPECTADOR GARCÍA: Yo fui uno de los 80 que se fue...

[i](Nadie mira a GARCÍA)[/i] (Bernat 2014: 1-3)

Estas réplicas se corresponden con las del sonido original del documental y, en este sentido, se puede hablar de un uso de texto de *autenticidad histórica*. La versión de texto no se contenta con representar el texto de un personaje. Por ejemplo, bajo el nombre de MERCÈ (que en la realización escénica es representada en la primera parte por la performer y más adelante por una espectadora que asume la posición de la performer) se recopilan respuestas de varios personajes del documental, de modo que una determinada frase ya no se puede identificar con una persona verificable. Las acotaciones sirven menos de caracterización de un «personaje» sino que determinan la situación posterior en la realización escénica, en la que los textos serán recitados por los espectadores. En las acotaciones del ejemplo anterior se prefiguran las posibles intensificaciones posteriores en la situación social de la realización escénica a través de pequeñas intensificaciones dramáticas, como «alzando la voz» o «alza más la voz», del mismo modo que el guion anticipa un aislamiento social real posterior a través de «nadie mira a García». Aquí en cierto modo se «practica» qué pasará durante la realización escénica: los espectadores tratarán de «mantener el tipo» ante los demás de la mejor forma posible.

El texto —en adelante llamado «guión», porque se trata de una propuesta textual para la realización escénica y no de una publicación independiente— se compone de

réplicas dramáticas de un polílogo dramático junto a una serie de instrucciones. El lenguaje es sencillo y se basa en el uso hablado cotidiano. Falta una relación de «personajes» así como referencias al lugar y tiempo de la acción, lo que constituye un primer indicio de que no se trata de personajes de un drama ni de la representación de un ocurrido ficticio. Si bien existe un polílogo y las figuras relatan partes de una acción, dichos elementos estructurales del drama (Poschmann 1997: 22 ss.) sirven aparentemente para recrear un acontecimiento histórico. Como mostrará la realización escénica, *Numax-Fagor-Plus* trata de presentar una *situación*. Así pues, el texto provoca estructuralmente la expectativa de una situación de acción dramática, que después niega al culminar en algo diferente, como ha mostrado la situación de entrada. En este sentido, no se trata de un texto postdramático que se aparta de la forma dramática, deshaciendo (cuarta pared, mimesis), equiparando (texto es igual a otros elementos) o aboliendo (representación) sus elementos sin más: «Si se busca un concepto que abarque las nuevas formas de representación del texto, éste debe denominar el «*espacement*» según Derrida: la materialidad fonética, el curso temporal, la expansión espacial, la pérdida de teleología e identidad propia» (Lehmann 1999: 272). Se trata de una nueva relación entre texto y realización escénica: un uso de texto de estas características puede describirse como fingimiento. Ese texto que debe ser pronunciado por los asistentes parece no estar pensado para actores sino para espectadores; contiene una acotación compacta, no para una acción teatral en el escenario, sino una que se ejecuta sin escenario, durante la espera de la acción teatral «en sí». El script es asimismo el plan para un teatro que irrumpe en la platea, es decir, en última instancia social, con papeles sociales. Un plan revolucionario en el sentido estricto de la palabra que, no derriba solamente una cuarta pared que ya está agujereada, sino que además niega el derecho a existir de un escenario independiente y lo ocupa, por así decirlo, con «el pueblo». Este uso de texto que derriba el teatro no constituye un «drama» sino en sentido abstracto, tal y como lo define Lehmann (1999: 77): en cuanto «posibilidad de representar lingüísticamente la realidad humana, mediante la forma del diálogo escénico». Esta realidad es el intercambio de la representación ajena por la propia y la crítica vinculada al uso de texto del fingimiento o *artimaña* es el requisito para suprimir el teatro como simple contraposición de público frente a escenario.

#### 2.4.2. Tema (sujet) y material: orientación al contexto social contra estética del título

El título compuesto *Numax-Fagor-Plus* remite a la temática indicada en el flyer y la fusión de la historia de Numax/Fagor y el *reenactment* propio. Numax es el tema de la lucha obrera y la autogestión que se nutre sobre todo del documental, mientras *Fagor* remite a los despidos colectivos históricos de la cooperativa vasca Fagor; el adjetivo *plus* representa la edición artística, en especial la introducción de otros materiales y contextos. El título de la realización escénica, vinculando, mediante guion, los nombres propios extraños y la moderna partícula extraída de las matemáticas, que da al conjunto un aire de producto de domótica, conjuga diferentes contextos históricos mediante una técnica recopilatoria —toda una declaración de intenciones del texto y la realización escénica—, generando un nuevo híbrido, un monstruo estético engendrado a base de separaciones, heridas, enajenaciones y distanciamientos, que en su artificialidad parece distante y antipático, pero al mismo tiempo atractivo.

#### Procedencia del material

En la primera parte del texto, Bernat recurre al documental *Numax presenta* rodado por Joaquín Jordà en 1979,<sup>32</sup> que «recoge la experiencia de un grupo de trabajadores que durante dos años colectivizó y autogestionó la fábrica de electrodomésticos Numax de Barcelona» (González 2014). El propio Jordà escribió el guión en colaboración con la asamblea de trabajadores de Numax, que también asumió la producción de la película. En la website de la producción de Bernat, Pablo González (2014) escribe sobre la financiación: «El documental se llevó a cabo por voluntad de la asamblea de trabajadores que, ya casi al final de su existencia, decidió invertir las últimas 700 mil pesetas de la caja de resistencia para dejar constancia del proceso de lucha que entre todos habían protagonizado» (González 2014). El documental, explica José Antonio Sánchez (200: 135), «no renuncia a los mecanismos brechtianos de extrañamiento y las posibilidades de valorización de lo real que el cine dentro del cine

---

<sup>32</sup> *Numax presenta* 1979; Dirección: Joaquín Jordà. Guión: Joaquim Jordà y Asamblea de Trabajadores de Numax, Director de fotografía: Jaume Peracaula. Sonido: Joan Quilis. Montaje: Josep Maria Aragonés, Teresa Font. Productora: Asamblea de Trabajadores de Numax. Reparto: Walter Cots, María Espinosa, Mario Gas, Rosa Gavin, Víctor Guillén «Bubi», Joaquín Jordà, Jordi, Carlos Lucena, Pep Molina, Biel Moll, Ricardo Moya, Vicky Peña, Luli Peredo, Marta Peredo, Ricardo Pous, Carlos Puig.



aporta» mientras que documenta la lucha por los derechos y la libertad y autogestión personal así como el posterior fracaso de una fábrica autogestionada por un colectivo que ocuparon y autogestionaron la fábrica durante 2 años. El proyecto de autogestión, consolidado a base de lucha, surgió de una protesta obrera dura y bien organizada. En la «autogestión» de una empresa por los trabajadores se produce básicamente la formación de voluntad empresarial por los trabajadores empleados en la empresa, «mientras los autogestionados y el elemento participativo» (Will 2010: 32) en las funciones empresariales constituyen ejes importantes. Sin embargo, esta forma alternativa y cooperativa de gestión no duró mucho más de dos años en la creciente crisis económica de una España que todavía se encontraba inmersa en la transición del franquismo a la democracia. Los inicios, las posibilidades y las dificultades de modelos alternativos y colectivos de autogestión económica, que actualmente están resurgiendo en muchos ámbitos, así como su final y la consiguiente huelga son objeto del documental a partir de la historia de la fábrica Numax y sus trabajadores que tras la muerte de Franco buscaban un nuevo sistema económico y social. El fin de Numax, que había producido electrodomésticos, constituyó un acontecimiento importante en la historia económica y en el movimiento obrero de Barcelona. Los dos propietarios alemanes, que buscaron recomenzar sus vidas en España al término de la Segunda Guerra Mundial, declararon la empresa en quiebra sin consideración alguna por los trabajadores. Sánchez, en su artículo sobre Joaquim Jordà, explica cómo este colocó, por arte de magia a los dos antiguos y desaparecidos dueños en un entorno escénico distante. «Lo hizo con la colaboración de la compañía de Mario Gas sobre el escenario del Institut del Teatre. En el mismo decorado en que en esos días se representaba *El jardín de los cerezos* de Chéjov, los capitalistas, los abogados y los políticos relacionados con el caso «Númax» conversaban plácidamente, desplazados a un nivel de realidad secundario» (Sánchez 2009: 141). Jordà rodó en 2004 otro documental, *Veinte años no es nada*, donde retrata la vida de algunos de los personajes que en su momento relataron la lucha obrera en la película *Numax presenta*.

Como indica el propio Bernat en su página web, en un artículo sobre la creación de la producción *Numax-Fagor-Plus* («El proyecto»), retoma esta idea 35 años después e invita a los ex trabajadores de Numax a recrear la antigua asamblea, que también se muestra en la película. De la asamblea, que todavía perdura como grupo, si bien ya no al completo, unos veinte trabajadores accedieron a la invitación de Bernat. Asimismo, éste

acudió con su equipo a la localidad vasca de Mondragón, donde Fagor, otra fábrica de electrodomésticos que pertenecía a una de las cooperativas más importantes (Mondragón Corporación Cooperativa), despidió a 1800 trabajadores. Bernat y su equipo invitaron a los trabajadores despedidos a realizar una recreación y visualizar juntos el documental *Numax presenta* (1979) en su antigua fábrica de Mondragón, invitación que fue aceptada por unos 40 trabajadores. Las imágenes de video grabadas de esta asamblea se han utilizado para el video proyectado en la realización escénica. A partir de las frases de los trabajadores registradas en aquella ocasión, se compuso la versión de texto *Numax-Fagor-Plus*. De los pocos trabajadores presentes parte un estado de ánimo más bien resignado, por lo que Ricardo Romero y Arantxa Tirado (Romero/Tirado 2016: 15) consideran en su libro *La clase obrera no va al paraíso* el término de clase obrera anacrónico, hablando en cambio de una «ausencia de la clase obrera»: «De hecho, a los obreros ya no se los ve por la calle, como dice el escritor Pérez Andujar quizás porque los esconden y los disfrazan de consumidores.» Vista la escasa influencia de los movimientos obreros, parece obvio hablar de una «lucha obrera descafeinada», cuya «teoría del capital humano» ha fundamentado el proyecto de «hombre flexible» del capitalismo neoliberal global (Molitor 2005). Bernat muestra este gesto revolucionario imposibilitado por el capitalismo en el texto, lo que Julio Provencio (2016: 163) describe del modo siguiente: «El dispositivo se presenta ante nuestros ojos para hablar de la complejidad, de las motivaciones y de las consecuencias de la toma de la palabra; del poder del discurso más allá de su enunciación; y quizás también de nuestro propio fracaso en el gesto revolucionario».

#### 2.4.3. Contexto: personajes ficticios y reales y el «autor desaparecido»

El texto se compone de citas originales del documental *Numax presenta*, que refleja los dos años de lucha de los trabajadores por mantener la fábrica Numax y relata la historia de la huelga y la autogestión y su fin en los años 70. Bernat contrapone la película a un documento cinematográfico propio que rodó en 2013 con los trabajadores despedidos de la cooperativa fabril vasca Fagor. De esta asamblea realizó un video documental, algunas de cuyas frases originales han pasado a la versión de texto. Julio Provencio (2016: 162) —quien en su análisis no distingue entre un texto escrito y el texto de la realización escénica— habla de un «carácter artificial del diálogo entre las distintas épocas y contextos que constituyen el discurso de la obra. El montaje, la

yuxtaposición y la dialéctica son por ello explícitos desde los primeros compases de la pieza».

Bernat mismo ha añadido las acotaciones. También las réplicas autorreflexivas que surgen al final, con las que el texto hace una autorreferencia continua (o hace referencia en la realización escénica a sí mismo y a ésta), provienen de Bernat:

LAURA: «¿Hay que conservar el personaje hasta el final?»

ESPECTADOR QUE HACE DE DIRECTOR DEL ESPECTÁCULO: «Más o menos. Un solo personaje por persona».

MUJER JOVEN responde: «Yo no me acuerdo de los personajes que he hecho hasta ahora» (Bernat 2014: 16-17).

La propia estructura dramaturgica del texto juega aquí con una revelación de las estrategias dramaturgicas, que presentan el texto como dispositivo y estructura de poder. Con ello, el texto también apunta al mecanismo de la realización escénica, de la que forma parte, creando de este modo lógicamente un lazo autorreferencial. Bernat incluso revisa sus impulsos de escritura y los contextos estéticos y sociopolíticos que le inquietan. Por un lado, tematiza la concepción artística de la producción y, por el otro, qué podría suceder con los espectadores de la futura realización escénica, por ejemplo planteándose preguntas sobre qué leen y hablan o qué dice un determinado «personaje». Esta autorreferencialidad y la autorreflexión como artista constituyen un motivo central de la realización escénica, que se lleva más allá en el momento en que el «personaje» Magda expresa sus dudas sobre el funcionamiento del ambiente:

MAGDA: «¿Estáis seguros de que esto va a funcionar? ¿Los ESPECTADORES se pasan toda la obra leyendo y repiten lo que nosotros dijimos hace 35 años?»

A lo que responde el director:

ESPECTADOR QUE HACE DE DIRECTOR DEL ESPECTÁCULO: «Lo que dijisteis hace 35 años y lo que estáis diciendo ahora. De hecho, ya lo intentamos con los TRABAJADORES de Fagor... de los 1800 despedidos vinieron 80. Pero el ordenador no funcionó y el encuentro se convirtió en una asamblea improvisada. Pero la idea era que en Fagor se volviera a decir lo que se dijo en Numax» (Bernat 2014: 18).

Aquí se habla a los espectadores tan solo indirectamente a través de la denominación de los personajes. Así pues, el proceso de la realización escénica se anticipa ya en la versión de texto, en la que el director Bernat es representado en cierto modo por el «personaje» del ESPECTADOR QUE HACE DE DIRECTOR DEL ESPECTÁCULO.

Se mezclan realidad y ficción, y se vinculan diferentes niveles de realidad y temporalidad; parte de la actuación son estructuras que simbolizan representativamente el conjunto o hacen referencia al mismo, en una especie de actuación dentro de la actuación. Así, existe tanto un personaje llamado MARI SOCORRO como una ESPECTADORA QUE HACE DE MARI SOCORRO. Las narraciones y el juego con ficciones de la situación histórica e ideada se superponen hasta el punto de desdibujar los límites y fundir, entrecruzar y superponer las ficciones y realidades, que se convierten en nuevas narraciones comunes y personales. La estructura de la actuación dentro de la actuación halla en la historia del teatro sus modelos, entre otros, en Shakespeare y Pirandello. Julio Provencio (2016: 163) señala en su artículo «Autoficción y transmedialidad» que «en el teatro de Roger Bernat de entre todos esos pequeños fracasos, la obra acaba centrándose en el fracaso del propio dramaturgo y director de escena, que se convierte él mismo en personaje del espectáculo hacia la mitad de la obra, diluyendo de nuevo su hazaña como creador del dispositivo y poniendo de relieve el modo en que ese propio dispositivo ha afectado al debate socio-político y a su propia disposición en tanto creador».

El hecho de que Bernat no firme como autor en la versión de texto evoca la «desaparición del autor» que según Roland Barthes (2000: 186) «permite el nacimiento del lector». Bernat «autor» no presente se alinea de este modo a todas luces con la tradición de los postestructuralistas, que se dirigía contra la interpretación psicológica de una obra mediante la biografía de su autor, pues la literatura se constituye en última instancia no a través del autor sino de la actividad activa de la lectura. De este modo, en el guion de Bernat, las relaciones, las asociaciones y el tejido de citas no se crean sino en el aquí y ahora de la realización escénica. En este sentido, el propio *script* sólo existe como forma previa a la realización escénica. Con ello coincide la presentación abierta y transparente de un proceso recopilatorio. La base de texto escrita remite a la alteridad de su autoría, que experimenta una radicalización especial durante la realización escénica al desaparecer en la misma la función del director, además de relegar a un segundo

plano la de la performer hasta su completa desaparición. Si ello hace desaparecer el teatro en su conjunto o no es algo que se debatirá más adelante.

El material del texto escrito de *Numax-Fagor-Plus* —base para una función posterior— vincula el material, el contexto y el tema de forma autorreflexiva. Esta compilación, escribe Tecklenburg (2014: 297), es el reflejo artixtico a un día a día digitalizado y vinculado por redes comunicativas que crea nuevas formas narrativas. También cuestiona «un afán inflacionario de narrar, que en una sociedad cada vez más autovigilante se ha vuelto omnipresente como práctica autoafirmativa de conocimiento y avanza hacia una de las técnicas como finalidad en sí misma predominantes» (Tecklenburg 2014: 297). La vida, el texto y la narración se convierten en acción en la realización escénica. Que este «interconexión» se produzca de forma múltiple, paradójica, autorreferencial y en última instancia autónoma, desligada del autor, desembocando en una imbricación de niveles, se debe a la preformación performativa del texto: así que el script se realiza en el teatro, sus frases se convierten en performativas y autorreferenciales: hacen lo que dicen. Son «expresiones performativas» según J. L. Austin (1972), que no representan la realidad, sino que la generan. Provocando — por las interconexiones entre diferentes niveles de realidad— la crisis de la asignación inequívoca, este texto sea sobre todo un plan, un potencial que aspira a la realización escénica donde abre un espacio de posibilidades.

## 2.5. «Escenario»: instalación y dispositivo de transmisión técnica



Fig. 8: Disposición de los espectadores al comienzo de la realización escénica. Captura de pantalla del material videográfico personal FFF Roger Bernat/Blenda Image: Christina Schmutz

La transmisión técnica del texto es importante para el desarrollo de la realización escénica. Si bien la performer también la determina de manera fundamental, los textos que aporta están marcados por la instalación técnica. Dicha instalación técnica consta de dos pantallas colocadas de frente con sus correspondientes proyectores (en la Fig. 8 se ve solamente una de las dos pantallas). A los asistentes les sugiere la regla de juego de «leer en voz alta», presentada por la performer para que los demás le sigan. Este uso de texto puede denominarse *acotación* o *sugestión implícita*. Los presentes en *Numax-Fagor-Plus* se pliegan a la norma implícita y siguen después de un breve titubeo la acotación aceptada: leen en voz alta el texto proyectado que aparece simultáneamente en ambas pantallas en blanco sobre fondo negro. La realización escénica *Numax-Fagor-Plus* está impulsada desde el principio por las proyecciones de texto. Este proceso es dirigido al inicio sugestivamente por una performer, que a su vez también lee el texto, comunicando de forma sólo mediata con los espectadores, del mismo modo que éstos también se comunican entre sí de forma sólo mediata al leer el texto. Si bien, al seguir las instrucciones contenidas en las proyecciones de texto, parece que se comuniquen de forma *inmediata*, sólo se activan —al menos al comienzo de la realización escénica— porque se hace visible la correspondiente instrucción y, por ejemplo, la performer les insta —sólo al inicio— a participar y leer el fragmento de texto en voz alta. Esta

comunicación *transmitida* por un «aparato técnico» concuerda con la idea del teatro postespectacular —de insertar distancias para provocar el emerger del «tercero mediador»— y funciona como una participación espontánea según el teatro postdramático. La diferencia con éste es que aquí predominan las estrategias de ausencia. En esta ausencia se manifiesta la alteridad de la realización escénica. La alteridad es en este caso la relación tripartita mediata entre la instalación técnica de la proyección de texto, la precariedad —léase ausencia tendencial— de la actuación de la performer y la presencia del público. Dado que los espectadores siempre leen el texto antes de pronunciarlo, el uso de texto es *mediado* en cuanto al texto hablado. El espacio entre leer y hablar queda ocupado por el tercero en el sentido de Eiermann, con lo que surge la cuestión de quién produce el texto y quién habla. A diferencia de una comunicación cara a cara, la respuesta no es nada evidente.

Así pues, en la alteridad se revela la crítica postespectacular del dispositivo postdramático de la comunicación directa que se manifiesta gracias a la configuración técnica del uso de texto de *amago*. El contacto aparentemente directo en el «diálogo» al cual quizá esté predispuesto el público, preparado por el autoempoderamiento de las conversaciones entre espectadores antes del inicio de la realización escénica, se convierte en una muestra irónica de su ilusión, visualizada como mero seguimiento de un comportamiento inducido técnicamente.

El uso de texto de *sugestión* remite críticamente —es decir, con intención diferenciadora— y más allá de la realización escénica a la ilusión de la comunicación libremente elegida entre personas libres, cuando los dispositivos técnicos y comerciales sugieren en realidad determinadas actuaciones buscadas económicamente. El criterio crítico de *diferenciación* que se usa aquí consiste en pasar en carnes propias por la experiencia esclarecedora de que la posibilidad de la libre expresión verbal no constituye en sí misma una muestra de un ejercicio de libre voluntad. Provencio (2016: 157) destaca que la ilusión inducida técnicamente —además de la sugestión técnica— está asimismo relacionada con la situación colectiva de la realización escénica y la configuración de las localidades:

Esta transmedialidad dota a la dramaturgia de una dimensión digital, desde y a través de la cual el espectador recibe y reacciona durante la obra. Ello hace que cada respuesta, movimiento o intervención tengan un carácter colectivo que pertenece al presente material de los individuos participantes, pero también una naturaleza virtual que genera

una nueva ambigüedad en el progreso de la pieza, en el estatus del autor dramaturgico y en las posibilidades de libre elección que parecen estar al alcance del espectador.

La crítica expresada sutilmente por esta configuración como escena de performance —es decir, como uso de texto en cuanto al texto se refiere— podría consistir en que los dispositivos tecnológicos determinan en situaciones colectivas los procesos sociopolíticos aparentemente liberales de nuestra sociedad. Según opina Provencio, se las dan de transparentes, pero actúan como estructuras de poder autoritarias. Ello responde exactamente a lo que Foucault aludía bajo «dispositivo». De este modo, la realización escénica actúa en relación a su configuración técnica como *demonstración de un dispositivo* y al mismo tiempo exactamente como dicho dispositivo. Ello queda patente al término de la realización escénica, cuando los asistentes se levantan y cantan a oscuras, posiblemente creyendo que lo hacen por voluntad propia.

En relación con el uso de texto de *sugerencia* y el ejercicio de poder potencialmente tutelador por un dispositivo técnico, cobra relevancia el ruido estridente que antecede toda nueva proyección de texto en *Numax-Fagor-Plus*. El ruido técnicamente generado llega a recordar el sonido de un látigo, asociado a la violencia transmitida tecnológicamente. De este modo desacredita desde la primera proyección la ilusión de que estamos ante un proceso de libre toma de decisión colectiva.

Durante la función se proyectan secuencias de videos cortos en las pantallas. Una vez constan de un montaje de secuencias de vídeo, mostradas en parte a cámara rápida, en parte con el sonido original de *Numax presenta* de Jordà; en una segunda ocasión contienen extractos de la asamblea de Mondragón a la que Bernat convocó a los trabajadores despedidos. Así pues, una vez aparecen citas originales *habladas* del documental *Numax presenta* y la segunda vez citas originales de la asamblea destinada a *recrear* dicho documental rodado por el equipo de producción de Bernat; antes de la última parte de la realización escénica se proyecta un tercer clip, también con extractos de la documentación de la asamblea de ex trabajadores que participaron en 2014 en el documental de Bernat. De las proyecciones se desprende que tras el nombre de Mercè se oculta una de las trabajadoras de la película *Numax presenta*. Los textos del «personaje» Mercè son hablados en la realización escénica por la performer. El «personaje» de Idoia, cuyos textos la performer pronuncia en la segunda parte, asumiendo sus acotaciones, es una trabajadora despedida que participó en la recreación



de la asamblea *Numax presenta* en la fábrica abandonada de Fagor en Mondragón, documentada en el vídeo producido por Bernat. Sólo al visualizar la primera muestra de vídeo al término de la primera parte de la realización escénica se hace evidente que la performer presenta fragmentos de texto idénticos a los del personaje «Mercè» del documental de Jordà: Las frases proyectadas y pronunciadas se ficcionalizan de forma paradójica al ser reconocidas en los clips posteriores. Si bien queda acreditada la autenticidad histórica de las mismas al ser reconocidas, se pone de manifiesto su utilización técnica arbitraria, por lo que se tematiza el papel del autor, convertido en *deus ex machina* a la vista del dispositivo técnico. En este sentido, Sánchez (2017: 334) diagnostica que el concepto del artista-autor ha cambiado profundamente: «Los artistas ya no son autores, del mismo modo que los participantes no son espectadores». No obstante, debe hacerse una salvedad ante esta visión: el aspecto documental de los textos que parece apartar al autor es invertido por la manipulación técnica hasta convertirse en su contrario, por lo que el lugar del todopoderoso autor queda ocupado por un dispositivo digital.

De acuerdo con Provencio (2016: 163), Bernat también expone con ello el fracaso del gesto revolucionario:

Nos encontramos así con un vacío compartido: desde el inicio no ha habido sino reconstrucciones del discurso reivindicativo; todos formamos parte de una lista de dudosos actores que tratan de encarnar el discurso socio-político sin llegar a conseguirlo realmente, tanto aquellos trabajadores de finales de los 70 como nosotros hoy en una sala teatral. El dispositivo se presenta ante nuestros ojos para hablar de la complejidad, de las motivaciones y de las consecuencias de la toma de la palabra; del poder del discurso más allá de su enunciación; y quizá también de nuestro propio fracaso en el gesto revolucionario.

Cabe añadir críticamente que la ilusión de la toma de poder revolucionaria también está relacionada con la transmisión de la responsabilidad de partes de la comunicación humana a las máquinas, lo cual queda patente en los usos de texto de *amago* así como *acotación* o *sugestión implícita*, pues muestran en el marco lúdico de la realización escénica la capacidad de seducción de escenarios aparentemente liberales pero en realidad técnicamente dirigidos.

Al proyectar, leer y hablar el texto, el dispositivo técnico plantea una disgregación del texto que puede denominarse uso de texto de *multiplicidad*. Frases de base histórica (salvo las pocas citas autorreflexivas añadidas por el propio Bernat) se leen y repiten leen y repiten; y los espectadores también leen las mismas frases como su propio texto a modo de papel, y las leen como simple texto ajeno sin asumir un papel: a través de la repetición marcada por el dispositivo de la realización escénica, se crea una división adicional del texto. Los espectadores se someten a las reglas de este juego teatral y experimentan de este modo el texto como múltiplemente codificado en varios modos y contextos. En cierto modo, asisten a partes iguales a una especie de taller teatral, lingüístico y literario, en el que no aprenden desde un punto de vista teórico fenómenos críticos como liminalidad, ambigüedad, hibridez y multiplicidad, la pertenencia de un fenómeno a varios mundos, sino que los experimentan en su propio cuerpo.

El comportamiento «uniformizado» de los espectadores permite relacionarlo con aspectos de las redes sociales, cuyos usuarios tuitean y postean, creyendo que actúan libre y autónomamente. La realización escénica permite experimentar cómo funcionan los presentes como masa, cómo se relacionan mutuamente y cómo se relacionan con un texto ordenado, sometiéndose sin cuestionarla a una regla del juego que en ningún momento se ha planteado explícitamente. Desde una aparente libertad han sido conducidos de forma casi cínica a una prueba de obediencia, donde paradójicamente experimentan una libertad mucho más amplia y notable: «¿qué sucede si no me someto?» También la *performer*, una poetisa extravagante, que por lo demás se opone a numerosas normas estéticas, se somete aquí a las reglas del juego. Ello deja a los presentes pensativos, lo que también se nota en el aplauso, del que no siempre queda claro a quién se dirige. Por la estructura paradójica del dispositivo técnico se abre un espacio de posibilidades de interpretación y comportamiento, y en esto reside un potencial crítico.

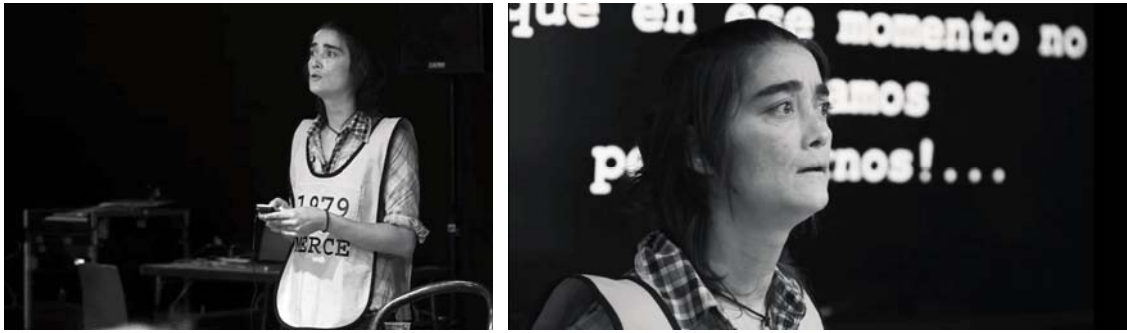


Fig. 9 y 10: La performer Núria Vernís-Martínez dirigiéndose a los espectadores iniciando la realización escénica. Captura de pantalla del material videográfico personal FFF Roger Bernat/Blenda Image: Christina Schmutz.

## 2.6. La «lengua dividida» de la performer

Unos minutos después del inicio de la realización escénica aparece una «actriz» que lee el texto de una tal MERCÈ de una de las pantallas proyectadas, asumiendo durante un tiempo su «papel», antes de entregarlo a un espectador, tras un período que parece ser de un cuarto de hora más tarde y como lo indica una acotación proyectada en aquel momento. De este modo, al aparecer menos como narradora, desaparece transitoriamente del centro de la atención. Más o menos después de una tercera parte de la función asume el papel más protagonista —otra vez siguiendo una acotación—, esta vez como IDOIA, insta a los espectadores a reagrupar las sillas y se sitúa enfrente a ellos. Unos diez minutos antes del fin, desaparece finalmente por completo de los focos y los espectadores permanecen solos por lo que queda de función.

### 2.6.1. Identidad de la performer – papel social: modelo del espectador no específico

La aparición de la performer que según el flyer se llama Núria Martínez-Vernís (Fig. 9 y Fig. 10) está claramente pautada. No sale en escena antes de que los espectadores hayan permanecido aproximadamente siete minutos en sus asientos y entablado conversación. La espera genera una expectativa de gran aparición, pero la simplicidad de todo el gesto y comportamiento de la performer y la falta de cualquier marca (por ejemplo mediante cambio de iluminación) deshace estas expectativas. Según este esquema, una aparición tiene por objetivo constituir un acontecimiento o al menos

parte de algo especial, de un acontecimiento, porque *apariciones* escénicas son *sucesos* propiamente dichos en el sentido etimológico de *suceder* (de latino *succedere*): *avançar*, es decir, «crear mediante un paso en el escenario un acontecimiento, renovando una situación y generando tanto en los presentes en el escenario como en el público un cambio de orientación: modifican el sentido de una situación al suceder» (Vogel/Wild 2014: 7).

La segunda expectativa puesta en una actriz o performer apunta a la competencia de actuación, ya sea dentro de un marco  *ficticio* (actriz clásica) o  *real* (por ejemplo, un espectáculo), en el que corresponde a la actriz transmitir y comunicar de forma convincente entre el escenario y el público. En cualquier caso, se espera una performance activa, responsable y continua de un papel teatral o un papel social con elementos teatrales. A través de su posición expuesta y su papel de facilitadora, despierta las correspondientes expectativas de competencia y peculiaridad. Si los asistentes se sientan en forma de U y a plena luz, es decir, en un contexto antiteatral, esperan que la actriz les salude y les explique las reglas del juego.

Pero la performer Núria sorprende por su aparición, aspecto y performance en sentido contrario: «subcotiza» una expectativa generada en un espectáculo teatral tanto en una actriz como en una performer: la especial impresión. La aparición de la performer es, por así decir, anti-teatral. No solo no sonríe al público sino que se presenta fría y parece rechazar este papel de líder. De hecho, el estridente ruido de «látigo» que acompaña todas las nuevas proyecciones de texto impresiona intimidatoriamente también a la performer. Al igual que todos los demás asistentes, ésta también parece someterse a una normativa que parece manifestarse en el ruido agresivo. Ella también obedece las acotaciones de las proyecciones, por ejemplo «se pone el peto», a lo que se pone un chaleco amarillo fluorescente con la inscripción «MERCÈ 1979» y coge el mando a distancia para las proyecciones. En la primera parte de la realización escénica, la performer recita los textos correspondientes al personaje de MERCÈ: el nombre del personaje antes de la cita despierta el interés por quién es esta figura. Pero la performer parece servirse del texto de MERCÈ y su «papel» tan solo formalmente. Parece ni siquiera intentar transformarse en el papel. No oculta que también ella lee los textos de la proyección antes de pronunciarlos. La primera proyección —y por ende su primer texto hablado— reza:

MERCÈ: Hoy, 3 de mayo de 1979, los trabajadores de NUMAX nos encontramos en una situación delicada... Al cabo de 2 años y medio de lucha para sacar adelante la fábrica y asegurarnos un trabajo,... con un esfuerzo por parte de todos los trabajadores... defendiéndonos de clientes, proveedores, bancos, acreedores... nos encontramos en una situación comprometida.

La siguiente acotación sugiere a la performer que se dirija a las últimas filas del público:

[i](Pausa. La PERFORMER mira a los de las últimas filas)[/i]: ¿Me oís allá atrás?

También sigue esta acotación y mira a la última fila. Sigue la tercera proyección:

ESPECTADORA DE LA ÚLTIMA FILA (leyendo en voz alta): ¡Sí, sí, adelante!  
(Bernat 2014).

Una vez proyectado este primer texto, aparentemente pensado para un espectador, transcurren casi 20 segundos antes de que uno lea «Sí, sí» a media voz. Sin embargo, la presencia no profesional inicial de la performer, su «demostrar» imperfecto cuando habla —lo que puede llamarse tratamiento de texto *aficionado*— y el posterior paso al segundo plano reducen los reparos del público a participar y hablar. En términos psicológicos, rápidamente se «rompe el hielo» y los espectadores pierden cada vez más su timidez al pronunciar las réplicas en el transcurso de la realización escénica. Desde un punto fenomenológico, la performer desarrolla una presencia que se mantiene tan reducida que en algún momento la presencia de los espectadores aparece en primer plano y acaba predominando. Se atreven (por ejemplo, el espectador que asume el papel de la performer) aún más si ella se atreve menos. Así se produce una nivelación de la jerarquía y una situación igualitaria entre actuante y actor y entre contexto y presentes, y por consiguiente la igualdad entre los que trabajan en la realización escénica (todos los presentes) y los medios de producción. Igualmente, todos siguen —al igual que la performer— la «norma» de leer, lo que se puede llamar un tratamiento de texto de *cumplimiento de instrucciones*. De este modo, la performer aparece de entrada en una dependencia que cuestiona su estatus autónomo. Por ello, el entorno escénico, la presencia de la performer y su tratamiento de texto generan un contexto social que posibilita a los espectadores hablar públicamente.

La performer juega en este contexto el papel social de un prototipo de espectador, que asume un rol de modelo en cuanto a la actitud de los presentes. Su vestimenta discreta muestra tonos marrones, rojos y azules. Lleva zapatos deportivos, pantalones piratas y camisa de manga corta a cuadros. Camisa, pantalón y zapatos pueden categorizarse tanto como ropa de hombre como de mujer. Solo se puede identificar que se trata de una mujer por el pelo largo, recogido de tal forma que le deja la frente despejada.

Podría ser cualquiera y nadie. A diferencia de los espectadores, incluso está «peor vestida»; la mayoría de espectadores visten con más elegancia y encanto, acentuando la identidad de su género. Este gesto sobrio de la performer, que evita todo «espectáculo», la diferencia de los demás presentes, por así decirlo, «hacia abajo», su posición actual en el espacio en cambio «hacia arriba». Dado que la posición expuesta de la performer destaca este aspecto general, la interpretación oscila entre performer y espectadora, para finalmente dejarlo en la descripción rutilante de «espectadora especial». Esta ambigüedad y (sub)normalidad convierte a la performer en una persona indeterminada y genérica, en el espectador inconcreto. En general, constituye algo intermedio, casi como un recurso estadístico. Así pues, la performer encarna a alguien que muestra ante la realización escénica la ingenuidad e «inocencia» del espectador. (Como supimos de Bernat, forma parte del concepto artístico instruir a la performer poco antes de la realización escénica, de modo a entrar en la misma con casi la misma inocencia que el propio público).

Por lo tanto, la actuación de la performer Núria es ambivalente también en materia de competencias: la decisión (al caminar, al sentarse, sentada) corresponde al papel «activo» de una actriz, su apariencia nerviosa e insegura —morderse los labios, etc.—, su vestuario sobrio, su aspecto casi andrógino —ni especialmente masculino ni femenino, sino indeciso, si se quiere— y su comportamiento, que tiene llamativamente poco en cuenta su propio papel en esa situación, así como su lectura fría sin variaciones de entonación o significado (incluso por debajo de las actuaciones lingüísticas en parte artísticas de los demás presentes) están diametralmente opuestos a la impresión de competencia. La imagen ilustra la impresión no demasiado presente sino más bien ausente que causa la actriz, que se manifiesta, por ejemplo, en su mirada dirigida a un punto indeterminado en la distancia y que, como imagen general, socava las expectativas de un papel protagonista fuerte.

De su currículum se desprende que la performer tiene experiencia con la presentación de performances literarias. Pero no ha completado ninguna formación de actriz y tampoco cuenta con experiencia en los escenarios como actriz. En cambio, su identidad y función escénica en *Numax-Fagor-Plus* supera la misión habitual que se plantea a menudo a los aficionados o «expertos de lo cotidiano» en trabajos postdramáticos: no contrasta dicotómicamente el estatus de una actriz profesional, poniendo patas arriba las características de un papel dramático, sino que oscila entre particular, actuante en nombre propio y artista, performer y actriz. Ello conduce a la cuestión de si presenta una nueva identidad escénica propia en este «espacio intermedio», que en relación a su identidad es siempre un espacio de posibilidades.

### 2.6.2. Identidad de la performer: papel teatral

De este modo, sin embargo, la performer también genera una experiencia contradictoria en cuanto a la identidad al igual que lo que dice: ¿debe interpretarse a nivel ficticio o real – «real» según la tesis y título del libro de Erving Goffman (1983: 27) de *La presentación de la persona en la vida cotidiana* por la cual desempeñamos papeles escogidos por nosotros y asignados también en la vida real? ¿Un hablante actúa espontáneamente (nivel real) o se limita a leer (nivel ficticio)? A partir de ahora, no se puede distinguir. Los textos proyectados —citados antes— parecen prenunciar la situación real, lo que se puede llamar un tratamiento de texto de *duplicación performativa* de las posibles interpretaciones.

Al mismo tiempo, la actriz encarna una forma de distanciamiento, una especie de «efecto de distanciamiento personificado». En ella se encuentra la idea central de la escena de calle en la obra de Brecht: el marco teatral, los ensayos, el texto aprendido de memoria, la preparación y «en general todo el aparato no deben quedar ocultos tras la perfección, sino todo lo contrario, deben aparecer con total esplendor y actuar», según afirma Daniel Wetzel en una entrevista con Frank Raddatz (2007: 219) sobre los *Experten des Alltags* («Expertos de lo cotidiano») en Rimini Protokoll. De este modo, la realización escénica actúa como *demonstración de un dispositivo* y al mismo tiempo precisamente ese *dispositivo*.

La performer pasa a lo largo de la realización escénica del centro de la atención a un segundo plano, volviendo luego a los focos para finalmente desaparecer por

completo como objeto de atención, aunque físicamente permanece presente todo el tiempo. A partir del momento en que, leyendo y siguiendo el texto proyectado («Alguien puede tomar mi lugar?») con la instrucción escénica MERCÈ espera que el ESPECTADOR DE LA ÚLTIMA FILA tome su lugar. Le explica en voz baja cómo funciona el teclado» Bernat 2014: 12), cede su «papel» a una espectadora, pasa durante mucho tiempo a un segundo plano dentro del espacio de actuación común compartido con el público. Este tratamiento de texto puede llamarse *cambio de niveles*. Este cambio del primer al segundo plano se refiere a lo que se espera que sea la acción principal de una realización escénica y se interpreta como tal —justificadamente o no— (actores y acción identificada como «teatro» mediante señales escénicas como vestuario, atrezzo, etc. que llama la atención) pierde su influencia dominante sobre la situación y queda superpuesto o apartado por lo que hasta el momento era percibido como fondo y algo secundario, en este caso la acción en y a través del conjunto de espectadores. Si la performer pierde importancia durante la realización escénica, este cambio de su función como performer en la *falta* de función está acompañado de un tratamiento de texto *disminuyendo* que puede llamarse también un tratamiento de texto de *abdicación*, con motivo del papel vacante del performer activo.

Esta renuncia al papel activo del actor no es algo fácil para el teatro. Heiner Goebbels escribió un ensayo en el que invita a reflexionar sobre cómo, según él —como Eiermann— las nuevas estéticas de la ausencia abren nuevos espacios de imaginación y de movimiento para el espectador, una ausencia que no es precisamente fácil para el teatro centrado en el actor activo: «solo las artes escénicas —como su propio nombre indica—, se complican considerablemente de forma natural cuando renuncian a aquello que perciben como la esencia de su forma artística. Las resistencias están ancladas en la institución y en el oficio y son enormes. Trate de encontrar a un actor que no haga nada o que esté preparado para desaparecer» (Goebbels 2012: 80). En este contexto, la presencia menguante de la actriz y su uso de texto en la obra de Bernat representa la abdicación de una crítica de las definiciones teatrales ya superadas y, a la vez, de las expectativas de un público pasivo y consumista.





Fig. 11: La performer hablando desde las últimas filas de los espectadores. Captura de pantalla del material videográfico personal FFF Roger Bernat /Blenda Image: Christina Schmutz

### 2.6.3. Identidad de la performer: sucesivamente borrada: ~~a~~ctriz, ~~e~~xperta, ~~p~~erformer, ~~e~~spectadora

El uso de texto de la *abdicación* aborda la cuestión de la identidad del papel de la performer: el concepto de performer, originario del arte de la performance, se prefiere al del término tradicional de actor desde hace varios años en las producciones teatrales más recientes, sobre todo las que atraviesan varios géneros. Mientras la misión principal del actor está mayoritariamente centrada en la mimesis y con ello la representación de actuaciones y actitudes extrateatrales, el arte del performer está marcado por procesos energéticos de intercambio. El término de performer representa por un lado la apertura en cuanto a su radio de acción, por el otro se percibe como «limitación», como señala Denis Leifeld (2015: 9) en su estudio *Performances zur Sprache bringen* («Sacar a colación performances»), centrandose en una ampliación metodológica del análisis de la realización escénica el trabajo de los performers, a menudo difícil de ceñir y describir, y critica que los performers en los estudios teatrales se relacionan «con lo divergente, subversivo, irritante y perturbador» y con la transgresión de normas, expectativas y patrones de experiencia y comprensión. No obstante, al describir el trabajo de los performers «también influyen siempre conceptos relacionados con la teoría y el análisis de la actuación, por ejemplo cuestiones de presencia y aura, papel y personaje, sujeto y figura, cuerpo y encarnación, acción y performance» (Leifeld 2015: 199). La performer que aparece en *Numax-Fagor-Plus* es una joven poetisa catalana considerada poco

convencional y dada a la experimentación, explorando con radicalidad los límites del lenguaje: el «poetarium» de la institución Ramón Llull lo confirma con palabras de Marius Sampere (2010): «enginyosament pregon, es nega —com aquell qui res— a ser inclusa dins els paràmetres convencionals. I, doncs, repta i rebutja, desafiant previsibles nuvolades, el parallamps de les regles establertes, la lògica pura, cartesiana, i, en fi, la tradició, sempre tebiona, el vistiplau dels llums acadèmics».

El campo connotativo del término performer remite a un espacio de posibilidades nuevas, pues «a menudo se asocia con lo extraño y diferente» (Leifeld 2015: 27), es decir, es relacionado con divergencia y alteridad. La superposición lingüística entre performer y artista de performance también remite en este sentido a los préstamos mutuos entre artes plásticas, instalación y teatro. En relación a lo crítico, la pregunta es si actores pueden aportar algo propio o crítico a la realización escénica. En la práctica de numerosos teatros, la cuestión se responde contestando que la actuación «representativa» ya no constituye la exigencia principal, sino que actuar significa hoy cada vez más ser también performer y ligar aspectos miméticos y performativos de la actuación, es decir, ser un actor que siempre «opera al límite de la representación» lo que implica «un claro interés en trabajar lo imperfecto» (Roselt 2009: 377). Roselt se refiere aquí a formas de representación en las que el cuerpo y el texto dramático parecen estar separados el uno del otro, aspirando a construcciones inacabadas de personajes y generando nuevos vínculos entre personaje y actor, en los que éstos se alejan, contradicen y cuentan con un posible fracaso: «Lo imperfecto en el escenario no sólo cuestiona las convenciones tradicionales de la representación de la individualidad, sino que niega al mismo tiempo los patrones sociales a los que hacen referencia dichas convenciones y que pueden continuarse y reescribirse a través de la práctica de la actuación» (Roselt 2009: 378). De ahí que este nuevo actor-performer juegue siempre con el riesgo del fracaso y, por consiguiente, en cierto modo con su propia desactivación, pero su manifiesta originalidad también hace que adquiera una presencia crítica especial. Ann Christian Focke (2011: 223) en su obra *Unterwerfung und Widrestreit. Strukturen einer neuen politischen Theaterästhetik* («Sumisión y conflicto. Estructuras de una nueva estética teatral política») analiza el concepto un poco difuso de la *presencia crítica* de forma ligeramente distinta: como la verdad interior de la realización escénica propia que puede coincidir con su aparición o no y que también debe ser escenificada, a la vez que «debe disimularse el acto de la puesta en escena». La

coincidencia de la apariencia interna y externa ya no es decisiva para la identidad y la autenticidad, lo importante es «ocultar la competencia del que actúa y su comportamiento interpretativo y escenificar una correspondencia entre la vida interior y la expresión».

Estas etiquetas en la cuestión de la identidad y la relación entre el interior y el exterior se ajustan especialmente a la performer «Núria» de *Numax-Fagor-Plus*. En especial, pueden destacarse dos aspectos: no muestra una actuación identificativa a parte de elementos performativos aislados sino que parece tan indecisa ante los espectadores que puede ser imperfecto y, al mismo tiempo, *estudiadamente* imperfecto, y en esa ambigüedad radica una abertura poética. Sus expresiones vocales corresponden a un tratamiento de texto de *vacilación*. De este modo, y al servirse la performer de mecanismos de la representación de papeles en su uso de texto (recitar texto de papeles), pero revelando al mismo tiempo abiertamente la contingencia de los mismos (lectura manifiesta y fría), opera «en los límites del arte actoral» (Roselt 2009: 377); simultáneamente, en su actitud *extratextual* manifiesta lo imperfecto. Por lo tanto, partiendo de los criterios de rozar el límite e imperfección de Roselt, el concepto de performer se acerca más a su identidad como artista, al menos en la primera parte de la realización escénica. La «Núria» ya descartada como actriz —es decir, ~~Núria~~— que si bien se anuncia como «experta del arte de la poesía», finalmente resulta no aparecer como tal, por lo que también es descartada como experta —es decir, ~~experta~~—, al final se «borra» incluso como performer cuando los espectadores quedan solos («~~performer~~»). A su vez, ello plantea la cuestión de si los presentes son siquiera «espectadores»: ya no existe nadie más a quien se pueda observar salvo a sí mismo, por lo que el público se convierte en una asamblea, con lo que la recreación alcanza su objetivo. Hasta qué punto la eliminación del espectador («~~espectador~~») presupone otra eliminación —la del teatro— es un tema que será objeto de discusión más adelante.

La desaparición paulatina de la actriz, que se inscribía en el propio contexto del uso de texto de la *irresolución* y la imperfección, está estrechamente relacionada con la dimensión de inmersión y distancia: una experiencia radical de distancia está en la progresiva ausencia que la performer presenta cuando hacia la tercera parte de la realización escénica pide a los espectadores que la sustituyan (en su posición central). Para ello lee el texto:

MERCÈ: ¿Alguien puede tomar mi lugar? (siguiente pantalla).

ESPECTADORA DE LA ÚLTIMA FILA: (poniéndose en pie): Sí.

Así «pone en escena» abiertamente su «desaparición»: *performer*. En la proyección se manifiesta un uso de texto de la *puesta en escena recursiva*.

Después de esta pregunta se produce una pausa prolongada, antes de que un espectador —seguido de una mujer joven— «asuma» su papel, pasando las diferentes fotos de texto con mando a distancia y recitando el texto de «MERCÈ».

La presencia, postura, actuación y dinámica externa de la *performer* converge en una impresión general de una presencia inconcreta y difusa, que al final nadie necesita. En respecto a su presencia verbal, se puede hablar de un uso de texto de la *desaparición* o *disolución*. Al comienzo de la realización escénica todavía asume un papel de modelo: conduce la comunidad de espectadores. Sirve al grupo como ejemplo y muestra las reglas de juego de la realización escénica. Sin embargo, esta configuración se desbarata en poco tiempo por su actitud poco profesional. Tan solo adquiere una función formal, pues la comunidad de espectadores actúa autónomamente a partir de un determinado momento. Núria, alias actriz, alias *performer*, alias espectadora, se ha disuelto en los presentes. A partir de ahí, la realización escénica sigue en modo de «autogestión»: en ella se realiza, si bien en un marco diferente, la aspiración histórica de la asamblea de trabajadores. Aquí se manifiesta el sentido crítico de su tratamiento específico de texto de la *desaparición* o *disolución*.

En el sistema de normas escenificado de la realización escénica, a los presentes sólo les queda la opción del boicot como acción autónoma. Claro que podrían hablar en voz baja o alta, chillar, llorar, susurrar. Sin embargo, el hecho de que la *performer* hable manteniendo en todo momento la misma dicción —un uso de texto del *estancamiento*— dificulta a los espectadores modificar el patrón fijado de esta práctica textual. Así pues, la realización escénica genera una paradoja: al «condicionar» la *performer* a los espectadores en cuanto a las normas, les convierte al mismo tiempo en una masa revolucionaria crítica; de forma parecida a la «masa crítica» de una planta nuclear, una rebelión social sólo puede ponerse en marcha a partir de una cierta indignación «crítica». De este modo, podría entenderse lo crítico en la realización escénica como su punto de inflexión hacia la peligrosidad, es decir, como *crisis*.

La disolución de la performer hace que al final sea incluso radicalmente negada como espectadora. Con la performer como modelo social, también desaparece en cierto modo el «espectador general», quizá en favor de un nuevo tipo de espectador que se atreve más, que ya no tiene sólo que leer, que toma la palabra autónomamente. A partir de la propia premisa de la conversión de la performer en espectadora, su desaparición también es un símbolo de la desaparición no sólo en el público sino también del propio público. Se produce la muerte del espectador porque ya no hay nada más que observar.

#### 2.6.4. Límites actorales: jerarquías planas

El hacer puro de la lectura «fría»<sup>33</sup> y el paso de MERCÈ a IDOIA constituyen un uso de texto *antirrepresentativo*. Advierte de la autonomía y la artificialidad del arte. El cambio sin problema del texto de un personaje al texto de otro indica manifiestamente que a dichas figuras no corresponde ninguna existencia real ni ninguna consistencia, sino sólo nombre y texto. Por otro lado, tras los nombres se ocultan personajes reales: MERCÈ es una trabajadora de la empresa «Numax» que también habla en el documental de Jordà. De este modo, el uso de texto *antirepresentativo* muestra ostensiblemente un aspecto clave de la estética teatral postdramática: el texto no «anima» ningún personaje sino que es material estético, al igual que todo lo demás, como la escenografía y el vestuario. Al mismo tiempo, se divulga que el texto ya fue hablado por una persona auténtica en el video. El hablar y el texto no están al servicio de unos personajes ficticios pero más o menos creíbles, veraces y auténticos en la realidad mimética del escenario. A través de autorreferencialidad postdramática de señal teatral a señal teatral, el uso de texto de la performer demuestra que un personaje dramático sólo existe como texto, que un actor no interpreta y ni siquiera es un personaje sino que *muestra* un personaje *posible*. La realización escénica remite a sí misma como espacio de posibilidades, constituyendo de este modo una crítica del paradigma de la representación. Dicho a la inversa, ésta representa una «crítica del teatro» que incide en la frívola devaluación de la mimesis y la representación de personajes.<sup>34</sup> Entre ambas líneas de crítica se elimina en primer lugar la interpretación

---

<sup>33</sup> Rudolf Laban (1996) llamó esta postura «fría» –que considera que se estructura a partir de pesadez, tiempo y direccionamiento pero que prescinde del cuarto factor afectivo de movimiento del «flujo»– puro «hacer» [DOING en inglés].

<sup>34</sup> Así reza el título del libro de Bernd Stegemann (2013), que advierte de una crítica de los desvaríos postdramáticos del teatro a través del teatro que recupera la mimesis.

de la performer como actriz: ~~actriz~~. La misma suerte corre más tarde la interpretación como performer: ~~performer~~, cuando deja de performar al final para convertirse en mera espectadora. Suma y sigue. En este sentido puede afirmarse que la realización escénica de *Numax-Fagor-Plus* deconstruye sucesivamente las condiciones de su propia posibilidad.

#### 2.6.5. La división de proximidad y rechazo: ambigüedad en el ritmo de distancia e inmersión

En relación a la dimensión de inmersión/distancia, la «jerarquía plana», ligada a la performer a través del gesto y la actitud, sugiere proximidad y hermanamiento, una recepción empática incluso de aquellos espectadores no acostumbrados a apariciones públicas. Los presentes se sienten interpelados, quizá incluso obligados a «actuar» y se convierten en cómplices. El hecho de que la performer se exponga poco y no domine la situación la acerca a los espectadores de igual a igual y se lo pone más fácil a los más tímidos. En este sentido, se puede hablar de un uso de texto *immersivo*. La experiencia conjunta de leer y la consiguiente tensión social crea el sentimiento de solidaridad que une una multitud que antes era incoherente.

Al mismo tiempo, la transmisión técnica del texto hablado genera distancia y socava la idea del contacto directo. La lectura fría no genera a fin de cuentas ninguna ficción ilusoria en la que uno puede sumirse y perderse, incluso si la performer aspirara a una dicción natural; a la vista del dispositivo técnico produce exactamente lo contrario de inmersión: el distanciamiento del contenido, de toda historia ficticia, que de este modo es experimentada como mera posibilidad, como cita.

La consecuencia es una experiencia de doble filo, en cuanto al texto, un uso de texto híbrido de *espontaneidad transmitida*. Además de la oferta de lo *immersivo*, de sumirse en un mundo diferente, se hace notar en la distancia el otro, la *alteridad*: «la alteridad de la realización escénica no se deja reducir a una relación dual entre actores (performers) i espectadores» (Eiermann 2009: 29), sino que la realización escénica, a partir de estrategias determinadas, intenta «desplazar la interconexión de los aspectos imaginarios, simbólicos y reales del otro» (Eiermann 2009: 351). En este campo *immersivo* y generador de distancia, el uso de texto por la performer evoca simples *posibilidades* de personajes y por ende incertidumbre en relación a su identidad, a quién

se refiere, por ejemplo, esa tal MERCÈ, y por lo tanto una reflexión crítica sobre identidades y papeles.

Pero los tratamientos de texto de la performer no están desligados sin más de los cuerpos y personajes, sino que están al mismo tiempo al servicio de un juego conjunto. Paradójicamente, el uso de texto de la *disolución*, que genera distancia, adquiere precisamente a través de ello un aspecto inmersivo. La sucesión temporal de distancia e inmersión hace pensar en una norma causal que vincula temporalmente la distancia y la inmersión a modo de regla, pudiéndose reconstruir como contexto causal. Lo crítico no parece estar ni en el distanciamiento crítico ni en los aspectos inmersivos del uso de texto, sino en la experiencia paradójica del conflicto entre solidaridad, participación, alienación, autonomía y emancipación a lo largo de toda la realización escénica, que genera a partir de la división temporal de proximidad y rechazo un ritmo en el que la distancia y la inmersión se alternan y condicionan como en un «movimiento respiratorio», como en las mareas.

## **2.7. Compañía de espectadores como performer y productor del texto**

Lo peculiar más prominente del uso de texto en la realización escénica de *Numax-Fagor-Plus* es que en su mayor parte corresponde a los espectadores. De hecho, lo que constituye realmente la obra es lo que dicen los espectadores y cómo lo dicen, cómo actúan, cómo se manifiestan, es decir, su comunicación verbal y no verbal y su producción verbal de texto, en principio, ilimitada, incluso después de la realización escénica. Los espectadores se convierten en los intérpretes de la «*performance*». Cornago (2016: 217) considera que en los actuales trabajos de Bernat los espectadores asumen la responsabilidad del desarrollo de la realización escénica, dado que como comunidad se les confiere la decisión sobre el texto y por ende el devenir de la realización escénica: «Antes la comunidad era la condición previa de la obra, ahora ésta es el motor que da lugar al imaginario del encuentro». La realización escénica se desarrolla entonces basándose en esta «dinámica» y su transcurso determina la dimensión y el diseño de la adopción del papel del autor. Cornago deja aquí también entrever cómo renuncia el autor-director a más manipulaciones una vez que la realización escénica está puesta en marcha mediante el dispositivo técnico y la *performance*. Según Karl Lenz (2009: 252) se puede vincular una responsabilidad ética

a la emancipación del espectador como «actor social» (Provencio 2016: 159) mediante la adquisición de poder de autor. Lenz opina que no bastaría en ser sinceros sino que los «actores sociales» tendrían que mostrar-se creíbles, más bien «parecer mutuamente sinceros. Este trabajo de convencimiento a realizar es una parte integral de la autopresentación». Con la ayuda de los usos de texto por parte de los espectadores en *Numax-Fagor-Plus* y su criticidad se quiere considerar ahora también si esta entrega no solo se consigue mediante el poder del autor, sino también mediante la responsabilidad implícita.

### 2.7.1. Primer plano—segundo plano: dilema de comportamiento—interpretación de la situación política versus teatral

Al comienzo de la realización escénica, los espectadores se perciben como público normal de una situación teatral inusual a modo de performance, ante el cual aparece —después de unos minutos de incertidumbre— una actriz o performer. A partir de ahora —como máximo cuando la *performer* desaparece por primera vez— los espectadores se experimentan cada vez más como actores. Con el tiempo, pasan algunas culminaciones, por ejemplo cuando una réplica de un espectador causa risas o implica a otros en el juego, lo que incita a los espectadores a «actuar», es decir, a no sólo leer las instrucciones proyectadas (orgulloso de sus respuestas, balbuceando, agarrándose el jersey y riendo) sino también a *ejecutarlas*, es decir a tratarlas como *acotaciones* para actores. Empiezan a «jugar un papel». Mediante la norma de performance que les parece inherente, los textos dominan la situación y el público; se leen como instrucciones que entran «en vigor» así que alguien decide imitar a la *performer* y seguirlas realmente.

Los espectadores siguen de forma casi «automática» las instrucciones de las acotaciones en los textos. La *performer* se pone —en dos fases— en un segundo plano, antes de desaparecer por completo del enfoque de los espectadores diez minutos antes del fin. Los espectadores se encuentran al final solos ante el dispositivo técnico. La *performer* y su acción pasando a un segundo plano, los espectadores, que hasta ahora se creían en un segundo plano de la realización escénica (si bien se encuentran geoméricamente «delante» del escenario) y eran receptores de la realización escénica, pasan irremisiblemente al primer plano. La performer aparece de nuevo hasta que se



mezcla del todo entre los espectadores y se despide como actriz individual dejando así el centro de la acción de la realización escénica vacante. Sánchez opina en este contexto que el reto de la realización escénica es paradójicamente la representación interpretativa (de los trabajadores) de una negativa a la representación con la decisión de tomar ellos mismos las riendas: «*Numax-Fagor-Plus* es un reto a los espectadores para que representen dramáticamente, en un juego de rol, a ciudadanos que se niegan a ser representados en la enunciación de sus demandas e intereses» (Sánchez 2017: 334). La paradoja, que se encuentra en este reto originado por la retirada de la performer, parece insoluble: a diferencia de la estructura paradójica, que se ha mostrado en el paradigma de Pollesch entre los diferentes niveles estéticos, aquí existe entre dos interpretaciones de su actuación excluyentes entre sí: si los espectadores siguen las instrucciones de actuación de los textos proyectados, «representan» a los antiguos trabajadores en el sentido de un *reenactment teatral*; simultáneamente justo en ese momento *no* los representan, sin embargo, a nivel del significado político del comportamiento, pues a este nivel precisamente se trataba de rechazar la representación – los espectadores traicionan entonces a los trabajadores. Los espectadores se tienen que decidir de alguna manera en esta situación paradójica (al igual que en la situación de entrada pueden *no* comportarse). Así que no cumplirán uno de los dos requisitos – representar a los trabajadores de forma *teatral* o representarlos *políticamente*. De esta forma surge un uso de texto del *dilema*: entran en una crisis (percibida con más o menos claridad en función de la persona) en la que pueden probar patrones de comportamiento alternativos porque solo se trata de un juego de rol. La crisis, la diferenciación de posibilidades provocada en consecuencia y el quejarse de la desagradable situación de toma de decisiones a la que han sido abocados cumplen los tres criterios de lo crítico. En esta situación de los espectadores, en cuanto la performer desaparece, la realización escénica produce la *criticidad por excelencia* porque su desaparición genera en el público los tres aspectos de lo crítico: la crisis de la situación teatral, la crítica y la diferenciación de interpretaciones de dicha situación, en la que algunos se sienten tentados a tomar las riendas de la misma y adoptar la postura foucaultiana de «no dejarse gobernar tanto».

La vacancia del centro de la acción exige un relleno de recambio, una acción de recambio, por lo que transforma la multitud difusa del público, supuestamente no responsable de la realización escénica, en una compañía de espectadores que van en el mismo barco y de la que ya se ha hablado en relación a la *performer*: dicha *compañía de*

*espectadores*, introducida aquí como concepto de estética teatral, aúna características del *ensemble*, es decir, del colectivo institucional de actores en un teatro, la función del «espectador» y la conclusión de que espectadores y actores actúan conjuntamente y de manera cada vez más ordenada como agentes dentro de un marco teatral. *Compañía de espectadores* también significa que los espectadores —como actores— no se singularizan; si bien hablan individualmente, experimentan una situación teatral conjunta y están unidos como hablantes y observadores en la comunidad a nivel real y ficticio. De este modo se generan relaciones que dan forma a dicha comunidad. Hablan de un tema común y están unidos a nivel lingüístico en una causa común. Pero la propia comunidad conlleva que el individuo ya no pueda sumergirse en la masa anónima, sino que se le reclama como decisor individual. Matthias Warstat (2009: 23) considera la comunidad por tanto como un «acontecimiento vinculado al sujeto», que supone para el sujeto una crisis, un «factor perturbador de la subjetividad», porque ahora se tiene que abrir a lo distinto y desconocido.

Pero la propia comunidad conlleva que el individuo ya no pueda sumergirse en la masa anónima, sino que se le reclama como decisor individual. Warstat (2009: 23) considera la comunidad por tanto como un «acontecimiento vinculado al sujeto», que supone para el sujeto una crisis, un «factor perturbador de la subjetividad», porque ahora se tiene que abrir a lo distinto y desconocido: «Esta apertura representa una falta y es mucho menos disfrute que deber. Dado que el individuo no se basta a sí mismo bajo ningún concepto, debe estar abierto al mundo exterior y a los demás». Esta es la experiencia que sigue a la vacante del centro de acción y se comprende por qué la mayoría de los espectadores, al menos en la realización escénica que presencié la investigadora, no aceptan la oferta con base democrática con los brazos abiertos.

Los espectadores experimentan entonces, además del dilema de la representación imposible de los trabajadores históricos, la dialéctica de la comunidad y de la individualización. Mientras que el espectador se sumerge en el juego común y vive la experiencia de la inmersión, aparece a la vez como sujeto debido a la teatralidad del juego – la representación de su papel. Su acto de hablar y los usos de texto emergentes de él se pueden denominar como una *supervivencia social* porque se aúnan dos experiencias: sentirse acobijado en el conjunto de espectadores y la experiencia de la amenaza incrementada *debido a ese conjunto*. Cabe aquí que Bernat parece situar la individualización del participante en el primer plano cuando declara en una entrevista

con Cornago (2016: 222): «En Numax participar implica significarse, es individualizarse, utilizar la voz, que todavía te individualiza más». Esta individualización también se puede llamar *subjetivación del espectador*, pues no solo se percibe a sí mismo como un individuo independiente, sino más bien como alguien, que como parte de una sociedad, es responsable de sus decisiones y para ello vende su voz y su cuerpo. Esta subjetivación se refiere según Eiermann (2009: 145) —a diferencia del sujeto cartesiano, que se ve *frente* a un mundo de objetos— «a la persona entera como correlación del cuerpo, mientras que el sujeto puro se refiere únicamente al objeto parcial».

A la vista de ello, la observación de que el público pasa del estatus de espectador al de actor sugiere otra conclusión, mucho más radical: en la recreación llevada consecuentemente hasta la realidad, la realización escénica disfrazada de participativa se *abole* consecuentemente o, según se vea, se vuelve superflua. A esto se refiere Bernat cuando en la entrevista con Julia Guimarães (2016: 190) habla de que la producción solo nace de la transformación de la realización escénica en unas instrucciones de juego: «Because when we give out the rules of the game, what we do is create a syntactic rule, a language. And this language has some needs that the public, itself, discovers as the production progresses, a process that gives birth to the production».

La atención del espectador se dirige en esta situación de «abandono» cada vez más a los demás espectadores, de modo que al relato de la situación histórica de la lucha obrera, es decir, el contenido de las citas leídas y habladas, se superpone la situación social de la *compañía de espectadores* que se está creando. Los espectadores hablantes o silenciosos representan necesariamente un nuevo primer plano en una nueva acción. Se convierten en actores, que tratan instintivamente de recitar su texto y representarlo según un ideal clásico de actor.

### 2.7.2. Preocupación por la performance propia

El proceso de reemplazo del primer plano por el segundo y la consiguiente activación teatral del público incita a los espectadores a desempeñar el papel de «actores». Parecen obedecer a una regla no escrita de que hay que interpretar de la manera más «naturalista» posible, porque obviamente intentan de perseguir la propia

idea de un buen actor. La investigadora observa en sí misma como se agita algo y se prepara interiormente para una posible participación. El ambiente va cambiando y aumenta la expectación y disposición para imitar el ejemplo de la performer. Esto provoca que los espectadores se preocupen cada vez más de su «performance» y comiencen a «hacer teatro» con todas sus posibilidades. En cuanto los espectadores se han involucrado en esta «participación en la interpretación», se puede hablar de un uso de texto con una *adopción activa del rol*.

Este aspecto puede generarse desde dos perspectivas: por un lado, podemos preguntarnos ¿qué sucede con las personas que se ven forzadas a hablar de repente en público? Dicho de otro modo, ¿qué exige una situación en la que hay que hablar súbitamente en público? Por el otro lado, la preocupación por la performance propia resulta del movimiento de eliminación de la *performer*, por el que hacer de espectador carece de sentido al quedar el «escenario» vacante y dejar de existir nadie a quien mirar,<sup>35</sup> salvo si uno mismo se convierte en actor y con ello en objeto de curiosidad de los demás. Ambos enfoques conllevan una repentina reflexión profunda sobre la propia actuación, efectuándola en caso extremo de forma planificada y profesional, es decir, convirtiendo su acción inevitable en *performance*. Ambas líneas de interpretación conducen a una adopción doble del rol: el del *rol social* (se quiere ayudar y no dejar colgado a los demás en el público) y el del *rol teatral* (se identifica en parte con las «figuras» habladas). De este modo, la narración de la situación histórica ficticia de la lucha obrera y por consiguiente el contenido de las citas leídas y habladas pasan, al menos en parte, a un segundo plano por la situación social y la preocupación por la performance propia que conlleva. Debido a la preocupación por la propia performance —es decir, respecto al rol social— se lleva a los espectadores a individualizarse y convertirse uniformemente en competencia frente a los demás, respecto al «rol teatral» se subjetivan y forman un colectivo creativo, un conjunto de trabajadores. La individualización, a la que Bernat aspira según la cita anterior, no pretende recrear sino —de forma totalmente apolítica— salvar la actuación propia.

Después de que pudieran sentirse parte de un grupo anónimo de espectadores, todos los co-actores asumen un riesgo que se podría denominar, respecto al *rol social*, como uso de texto como *compromiso social*, y respecto al *rol teatral*, como uso de texto

---

<sup>35</sup> Un ejemplo para un teatro sin actores era la puesta en escena de Heiner Goebbels (2012: 59-71) *Stifters Dinge* («Los objetos de Stifter») en la que aparecen únicamente en escena máquinas.

como *desnudamiento*. Estas denominaciones remiten a los aspectos de la solidaridad (rol social) o bien superación de timidez individual ante una «representación» bochornosa (rol de teatro). Los presentes se observan unos a otros: ¿deberían ellos también convertirse en actores o más bien mantenerse al margen? Ello causa visiblemente excitación, participación emocional y atención. Se habla, observa, controla, ríe, susurra, calla, etc. Las risas a menudo no tienen nada que ver con el contenido de lo dicho sino que están relacionadas con la forma y la estética del hablar de los demás espectadores o la destreza interpretativa al ejecutar las instrucciones o acotaciones. Se manifiesta la inseguridad de algunos hablantes al expresarse en público, en cambio otros demuestran el placer del discurso público. A través de este exponerse, reírse del otro y admirarse en secreto, los espectadores se familiarizan más, desarrollan preferencias, admiración o rechazo, tal y como sucedería en relación a actores y lo que éstos dicen. Probablemente, dichas reacciones del público también son reacciones o gestos involuntarios, que en estas circunstancias se producen con frecuencia dado que los espectadores no son actores profesionales y no pueden controlar sino parcialmente el efecto de sus manifestaciones. En su libro *Audience Participation*, Gareth White (2013: 129) considera la risa, por ejemplo, como un comportamiento «intersubjetivo», que no subyace a un control consciente y escribe: «that has a complex relationship with our mood, our thoughts, and our perceptions of those around us, all of which are important to theatre, interactive or otherwise». Al reír, según él, es menos interesante por qué y de qué nos reímos que lo que es la risa *per se*, que a menudo tiene menos que ver con chistes, sino con la reunión relajada con otros, con los que se comparte unitariamente como actividad colectiva. Entre los motivos de la risa destaca la «risa convencional» como signo de pertenencia: «it is a signal of belonging to the group» (White 2013: 129). En la situación de interpretación de *Numax-Fagor-Plus* no cuesta identificar estas señales como pertenecientes *al rol social*; sin embargo, se pueden «adherir» al rol del teatro y de tal manera producir usos de texto. Resulta interesante que pese a la estética postdramática, consolidada desde hace años, todavía parezca predominar un ideal del actor naturalista entre el público, que los espectadores pretenden imitar para dar forma a sus papeles. Lo importante aquí es que a diferencia de la *performer*, que recita sus réplicas de forma seca y sin empatía alguna, los espectadores tratan de ejecutar las acotaciones especialmente bien, encarnarlas, hablarlas cuidadosamente y acompañar su dicción con gestos. Por ejemplo, después de pronunciar el texto de la ESPECTADORA QUE HACE DE MARI SOCORRO: (*en voz alta*), la propia espectadora trata de ejecutar

estas acotaciones profiriendo un ruido de soplar con la boca, echando los brazos en alto. En el caso de que el gesto se deba a su excitación, forma parte del uso de texto como *compromiso social*; si se refiere a que los últimos dos años en Numax no han sido fáciles, pertenece al uso de texto como *desnudamiento*. Después de hacer este gesto con consecución exagerada y de ser consciente de su propia performance, la comenta con una risa. Con esta risa desarrolla una *actitud* consigo misma, con su acción y con la situación. Ello se acerca a una actuación épica: la espectadora sigue la acotación siguiente, «*recobrando el aliento*», inspirando y expirando con gran gesto. Así pues, aumenta el gesto más allá de la acotación. Parece que esto lo hace con más libertad, más segura de sí misma y con más seguridad en la forma que en el primer gesto al soplar. En ella es cierta la suposición de Florian Malzacher (2008: 51) que el teatro político actual hace que el espectador «como testigo, voyeur y coactor sienta «el peso de las cosas» y su presencia de una forma esencialmente ética», que muestra al espectador que ya no puede solamente consumir, que tiene que posicionarse, denegándole al mismo tiempo esta posibilidad. Las alienaciones, inseguridades e irritaciones de esta estética sirven, según Malzacher (ibid.), para abrir un espacio de posibilidades del comportamiento. El espectador, seducido a participar, se siente, debido a esta manipulación, paradójicamente, más libre al ser empujado a este espacio de posibilidades desatendidas de interpretación y actuación. La crisis de la incertidumbre acarrea una distinción entre actuaciones e interpretaciones, lo que corresponde exactamente al término de espacio de posibilidades empleado en este trabajo en relación a lo crítico. La implicación de este tipo de espacios de posibilidades y su relación con lo crítico de la realización escénica debe dilucidarse por tanto con más detalle.



Fig. 12 muestra como en la segunda parte de la realización escénica *Numax-Fagor-Plus* los espectadores clavan los ojos hechizados e indecisos sobre la superficie de proyección y parecen someterse dócilmente al dispositivo técnico, hecho que apenas cambiará hasta el final de la realización escénica. Captura de pantalla del material videográfico personal FFF Roger Bernat/Blenda Image: Christina Schmutz

## 2.8. Música: disparando sentimientos en la oscuridad

Un espacio de posibilidades ejemplar —y especialmente «amplio»— se crea cuando al final de la realización escénica, los espectadores se levantan y llenan el espacio vacío entre las filas de asientos situadas cara a cara, oyéndose antes las instrucciones de lo que dice la espectadora que ha asumido la función de la *performer*:

MERCÈ (*con la mano frente a la boca, con un micrófono*): Llegamos al final de la película... que es una película que no puede perderse nadie, que toda la clase trabajadora tendría que ver... y es una labor de la que tenemos que estar muy satisfechos... Ahora vamos a amenizar esta fiesta de final de rodaje con un poco de música. ¿Empezamos? Venga: ¡un, dos, tres, cuatro! (Bernat 2014: 23)

El texto de este tango *Adiós muchachos* (1927) conocido de los años 30 (Interpretación: Antonio Gardel, Música: César Sander, Letra: César Vedani) trata de una persona gravemente enferma despidiéndose de sus amigos antes de su muerte cercano como el estribillo «Adiós muchachos compañeros de mi vida» repite varias veces. El texto que en la canción se dirige a los compañeros apunta en la situación de la realización escénica a los corporalmente presentes como también a los compañeros de trabajo de las fábricas Numax y Fagor.

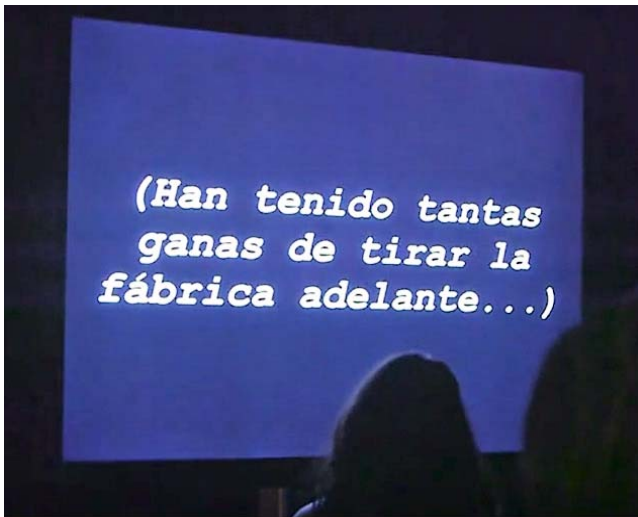


Fig. 13: Proyecciones en la oscuridad mientras los espectadores escuchan de pie el tango. Captura de pantalla del material videográfico personal FFF Roger Bernat/Blenda Image: Christina Schmutz

La música y el texto despiertan en los espectadores sentimientos visibles: hay una atmósfera melancólica y la forma del uso de texto que caracteriza este momento se puede describir como *silencio* o *nostalgia*. La música puede deshacer un anhelo: de sumergirse en la atmósfera de la canción o de hacerse notar o preparar ideas que surgen después de la función («debería haber dicho algo...»). Ideas como esta forman parte del entorno de lo crítico porque de este modo se prepara un discurso, sin bien la idea primero sólo está en subjuntivo como elemento en el espacio de posibilidades que aquí se crea mediante texto, música y la reflexión sobre la situación apoyada emocionalmente en todo ello.

Además de la música, existen otros contextos estéticos que condicionan la situación mencionada: los espectadores se encuentran solos consigo en la oscuridad, mientras cede la presión del comportamiento social, generalmente estandarizado cuando todos pueden ver a todos, pueden reflexionar qué está sucediendo y probar formas de comportamiento alternativas: algunos espectadores se ponen a bailar con alguien, otros mueven las caderas casi inadvertidamente, otros sencillamente están de pie en la oscuridad y leen los comentarios de las pantallas u observan a los demás espectadores cuyo contorno se adivina. Durante la música de tango se siguen mostrando textos, pero ahora sin el ruido estridente: pueden leerse como acotaciones o comentarios de la



acción, dejando abierto si se refieren a la situación real entre los espectadores o a la situación al final del documental *Numax presenta* (Fig.13):

hay algunos niños que corretean por la fábrica

la mayoría siguen bailando sin distinción de sexos, edad o época

Algunas afirmaciones son performativamente descriptivas, relacionadas con la situación actual de la realización escénica:

ya nadie sabe si estamos en 1979, en 2014 o en el más allá

Después del tango se proyecta el texto de la Internacional (texto: Eugène Pottier 1871, letra: Pierre Degeyter 1888), la conocida canción de lucha del movimiento obrero socialista, que empieza con la estrofa:

Arriba, parias de la Tierra.

En pie, famélica legión.

Atruená la razón en marcha,

es el fin de la opresión....

Este texto ya no está indicado para una sencilla lectura en el sentido de una réplica dialógica, sino que exhorta en cierto modo a cantarlo. Si se toma esta «exhortación» como forma en la que aparece fenomenológicamente la letra de la canción, el uso de texto anteriormente hallado de *recrearse* o *ambientación nostálgica* puede diferenciarse en dos usos de texto: el de la *seducción inmersiva* en la oferta de acompañar cantando y el de la *inmersión atmosférica* al acompañar cantando bajo el paraguas de la comunidad del conjunto de espectadores. De este modo, la situación visualmente cargada en sentido textual, acústico y óptico abre un espacio de posibilidades que engloba reflexión, cantar y mucho más. En algunas funciones, los espectadores también cantan, en otras no. También en el aplauso final se manifiesta que los espectadores están irritados y no saben exactamente a qué o quién aplaudir. Incluso esa antigua obvedad se ha convertido en una mera *posibilidad* entre tantas. La situación hace sentir que ya no existen reglas inamovibles sino sólo lo social, la sociedad que

debe valerse por sí sola y bajo su propia responsabilidad. De esta forma se hace notar la crisis del individuo que antes se ha podido ocultar entre la masa y que ahora — consumada su subjetivación— tiene que decidir dentro de un conjunto. Esta situación de toma de decisión y la presión social implícita a participar no siempre es cómoda sino que puede percibirse como lo que Palmeri (2016) denomina «mise en abyme de la participación»: un abismo de la participación, que también es un abismo de posibilidades y de desorientación, al que el espectador ya no escapa y que se ofrece como forma previa al abismo social donde los espectadores entran más tarde en conflicto a través de su propia participación, su condición de público y como ciudadanos de la sociedad, pudiendo de este modo descubrir su libertad. En cuanto *crisis*, este abismo provoca márgenes de actuación y experiencia, contribuyendo a la criticidad de la realización escénica.

La situación de los espectadores en la escena del tango ejemplifica claramente la dicotomía que desde el aspecto de la estética participativa se produce entre el abismo y el espacio de posibilidades que se abren. Así pues, *Numax-Fagor-Plus* supera la temática de Numax o Fagor y realiza un metadiscurso con el público, que puede reflexionar sobre sus propias condiciones. A través de las normas estrictas, los espectadores son conducidos sugestivamente hacia una forma sorprendentemente extrema de obediencia, que remite a la pregunta inicial del experimento de Stanley Milgram de los años sesenta: ¿cuánta (o cuán poca) convicción hace falta para seducir a las personas a hacer algo que en realidad no quisieran hacer? Los espectadores convertidos en actores se percatan de que se convierten voluntariamente casi en autómatas, tanto que comienzan a sentir su potencia por la libertad. Se genera un metadiscurso —probablemente sobre todo después de la realización escénica— iniciado por ideas como «debería haber dicho algo...», «habría tenido la posibilidad de expresar realmente mi opinión», etc. y que conduce a una reflexión sobre la libertad personal.

## **2.9. Consideraciones finales: el espacio de posibilidades como fuente de lo crítico**

De la experiencia de la realización escénica de *Numax-Fagor-Plus* se han extraído los siguientes usos de texto: acortar el tiempo, autoempoderamiento, sugestivo y agitador, propagandístico, autenticidad histórica, amago y finta, acotación implícita,

mediado, multiplicidad, aficionado, acatamiento de instrucciones, duplicación performativa, cambio de niveles, desaparición, abdicación, indecisión, escenificación recursiva, disolución, estancamiento, antirrepresentativo, inmersivo, dilema, supervivencia social, asunción activa de papeles, atribución ambigua, recrearse o ambientación nostálgica, seducción inmersiva, inmersión atmosférica).

Entre estos usos de texto se encuentran por un lado los desencadenados por el dispositivo técnico (*sugestivo y agitador, propagandístico, autenticidad histórica, amago y finta, acotación implícita, mediado*) y por el otro los atribuibles a los espectadores (*acortar el tiempo, autoempoderamiento, aficionado, acatamiento de instrucciones, duplicación performativa, indecisión, inmersivo, dilema, supervivencia social, asunción activa de papeles, atribución ambigua, recrearse o ambientación nostálgica, seducción inmersiva, inmersión atmosférica*). Un tercer grupo incluye usos de texto atribuibles a la performer (*desaparición, abdicación, disolución, estancamiento, antirrepresentativo*) y un cuarto describe aspectos en el espacio intermedio entre el escenario y el público, afectando su interacción y comunicación (*multiplicidad, duplicación performativa, cambio de niveles, escenificación recursiva*). Por ejemplo, la *duplicación performativa* —es decir, la pregunta si un texto es simplemente *leído* o espontáneamente *hablado* como texto escénico— no se sitúa íntegramente en el texto proyectado ni en el narrador, sino que no se constituye hasta producirse el encuentro entre ambos, es decir, en el espacio intermedio de la realización escénica que incluye al público y al «escenario».

Mientras que los usos de texto desencadenados por el dispositivo técnico definen sobre todo aspectos manipulativos y autorales (*sugestión, amago, propagandístico, autenticidad histórica*), en lo que a los espectadores se refiere se encuentran ante todo aspectos de adaptación (*indecisión, asunción de papeles o inmersión atmosférica*). En relación a la criticidad de la realización escénica, dicha conclusión puede debatirse en el contexto de un *espacio de posibilidades* o también del *empoderamiento manipulativo*.

La realización escénica de *Numax-Fagor-Plus* permite reconocer un movimiento o tendencia que se puede debatir desde ambos aspectos, el emancipatorio y el manipulativo: en la escena de entrada, los asistentes deambulan por el vestíbulo del museo individualmente y de forma aislada (o como parejas o grupos definidos a título particular). Todavía no forman un conjunto de espectadores. En cambio, actúan

tendencialmente como colectivo al final de la realización escénica, especialmente cuando entonan el canto obrero (más o menos) colectivamente. En algunas realizaciones escénicas, los espectadores no cantan o apenas lo hacen, según relata Bernat en la entrevista con Cornago (2016).

La distancia de la individualización da paso a la inmersión de la comunidad. Este cambio puede considerarse desde el aspecto de la emancipación del espectador y de este modo a través del prisma de la estética performativa que pone de relieve la acción autónoma del lazo autopoyético de feedback. Sin embargo, autores como Eiermann (2009) o Weiler/Roselt (2017: 58) han aducido recientemente ante el «énfasis de lo efímero» que «las funciones culturales no constituyen un agolpamiento espontáneo en el que algo se produce por casualidad», sino que el teatro es más bien una cita que se basa en acuerdos y definiciones «que no se determinan durante la realización escénica sino que se negocian con anterioridad». Así pues, la acción en *Numax-Fagor-Plus* también está mayormente preconfigurada por el concepto, por lo que la supuesta emancipación del público se puede asimismo entender como consecuencia de una diestra manipulación estética. Ambas líneas interpretativas se reflejan en los usos de texto, por ejemplo —con vistas a la emancipación del público— *autoempoderamiento*, *indesición*, *asunción activa de papeles* o *inmersión atmosférica* y —con vistas al dispositivo escénico evocador— *sugestivo* y *agitador*, *propagandístico*, *amago* y *finta*. En usos de texto como *inmersión atmosférica* se cruzan ambas líneas interpretativas, pudiéndose entender según la perspectiva más bien como movimiento autónomo de los presentes o como comportamiento escenificado de masas. La emancipación puede significar que en el acceso al vestíbulo se puede ir adónde se quiera, sin acomodadores autoritarios o estructuras establecidas jerárquicamente. Esta ambigüedad interpretativa suscita por ende la pregunta de si la autonomía y la participación no quedan reducidas a nada por la mediatización sugestiva (en este caso a través de las proyecciones). En *Numax-Fagor-Plus* puede verse una especie de *empoderamiento manipulativo*.

## El aspecto de la emancipación

En el prólogo de la publicación *Audience Participation* se anuncia ya programáticamente: «The nineteenth century was a century of actors. The twentieth century was a century of directors. The twenty-first century is a century of spectators»

(Burzynska 2016: 9). No obstante, hasta ese momento los intentos de activar el espectador lo habían dejado para mucho tiempo en el lado pasivo del esfuerzo estético: esta situación no cambió hasta el teatro postdramático, cuando el público vuelve a situarse en el foco de los debates teóricos y de estética teatral: con su «estética de lo performativo» Fischer-Lichte (2004) hace referencia a la contribución ya activa del espectador en la creación de la realización escénica gracias al *bucle de realimentación autopoietico*, en el que necesariamente interviene y participa y que define la oscilación entre quienes están presentes simultáneamente en el espacio teatral, es decir, el público y los actores en el escenario. Con su *estética de lo performativo*, Fischer-Lichte remite a la aportación, de por sí activa, del espectador en la creación de la realización escénica debido al *lazo autopoyético de feedback* entre escenario y público del que éste último se corresponsabiliza y coparticipa necesariamente. La idea de la participación dual de actores y espectadores hace tiempo que se ha desarrollado en otros ámbitos sociales hacia redes múltiples, lo que a su vez repercute en la estética teatral: «El imperativo de la participación, de una intervención permanente en las redes de comunicación, se ha de considerar como contexto para nuevas formas teatrales en las que se niega la acostumbrada perspectiva frontal, el juego de roles y la empatía» (Primavesi 2008: 86). *Numax-Fagor-Plus* se puede situar en este contexto histórico como ejemplo de una forma provisional extrema de participación del público. Para esta valoración es esencial tener a la vista la relación espectador-espectador, en vez de la relación *performer-espectador*, por lo que hay que redefinir de nuevo los hechos que suceden entre el escenario y el público. Ahora no solo se desdibujan o superponen los límites entre escenario y patio de butacas, sino que ambos mundos, que estaban separados, se funden, fluyen constantemente uno en otro o se superponen perfectamente. Desde entonces rige para la realización escénica lo que Mieke Matzke (2013: 14) formuló para la función del espectador en la producción *Warum tanzt ihr nicht?* (¿Porquè no bailáis?) 2010) del colectivo SheShePop:

Es un co-creador sometido, se pone en escena como parte de la acción, aunque también se puede negar a interactuar. Pero conoce los límites de su participación en el proceso artístico. A diferencia de las *performances* de los años setenta, aquí no se trata de una emancipación a través de la co-creación activa, sino de una reflexión sobre la complicada relación entre los espectadores y el propio *performer*.

Los espectadores que leen los textos proyectados tienen más libertad para elegir el texto que la *performer* porque pueden escoger qué texto leen de qué personaje e incluso si desean siquiera hablar. Con esta libertad de elección se les abre un margen para la realización escénica, un espacio de posibilidades que convierte la realización escénica en un proceso de final incierto. Al mismo tiempo, representa una «revelación de las pautas estructuradas, de modo que la situación de la realización escénica se presenta en cierto modo como situación de ensayo» (Umatham 2011: 167). Dicho espacio de posibilidades, su libertad de añadir frases y pronunciar frases diferentes a las proyectadas no es aprovechado por los espectadores: las diferentes funciones varían mínimamente la una de la otra (Cornago: 2016). El texto hablado no varía salvo risas adicionales u otros elementos lingüísticos (prosódicos) o no verbales (por ejemplo, gestos). Espectadores y *performer* se mueven juntos dentro de las reglas del dispositivo.

La compañía de espectadores, para ser más precisos, la compañía de espectadores y actores —pues los presentes van cambiando entre el papel de espectador y actor, si bien se mantienen más tiempo en el papel de espectador— tiene la posibilidad de reflexionar acerca de sus propias posibilidades, de la posibilidad de «tener también algo que decir», levantarse y expresarse, y utilizar la situación como foro para hacerse oír. Así pues, existe la posibilidad de aprovechar la situación como aquella situación *teatral* como la que ha sido concebida, para ser ahora actor, ahora espectador. Estas posibilidades se le plantean al público sobre todo en la escena. También se dice que se les hace consciente. Traducido en la situación teatral concreta de *Numax-Fagor-Plus*, ello significa que los espectadores se sitúan de forma sensible ante una vacancia debido a la precarización, es decir, la cuestionabilidad de la competencia de la *performer* y su ausencia final, en cierto modo en un vacío dentro de la trama de la realización escénica con el que pueden relacionarse de forma diversa, por ejemplo evitándolo abandonando la realización escénica, convirtiéndolo en escándalo, expresando su malestar (opciones de las que no se hizo uso en la realización escénica) o rellenándolo mediante una acción propia. Así que se plantean estas opciones como posibilidades que están a la vista pero todavía no realizadas, son más libres y potencialmente más críticos como espectadores en un entorno teatral clásico. Cuanto más opciones de actuación se plantean, más vivo y relevante se vuelve lo *crítico* de la realización escénica, incluso si los asistentes involucrados no sienten ninguna inclinación hacia la crítica.

La realización escénica sugiere a los presentes cómo funcionan ellos mismos como masa y como individuos, les sugiere cómo se tratan mutuamente al leer textos (o no), cómo se someten —sin cuestionarlo— a la aparente norma de que sólo se puede recitar el texto proyectado. Esta regla de juego —regla clara: leer en voz alta lo que se proyecta— no se ha establecido explícitamente en ningún lugar. El dispositivo técnico es a todas luces tan manipulativo que los espectadores se habrían podido rebelar en contra. Por principio, los espectadores tendrían la libertad de no someterse a la supuesta regla, pues la manipulación es evidente. De este modo, precisamente el nuevo espacio de posibilidades evoca una conciencia de hasta qué punto están dirigidos por las proyecciones de texto. La realización escénica se realiza en esta estructura paradójica, mostrando al mismo tiempo el contexto *teatral* paradójico que oculta. De este modo, remite de forma mucho más genérica a la estructura paradójica de las formas de participación *social*, que en definitiva forman parte de un dispositivo. La misma estructura paradójica, que en *Numax-Fagor-Plus* puede conducir a la realización de lo *crítico* como actuación sin consecuencias, podría surgir fuera del teatro, por ejemplo en el uso de redes sociales, como pseudoparticipación y parte de estrategias de explotación guiadas por intereses.

Debido a las «condiciones creadas por la puesta en escena» (Eiermann 2009: 355), en *Numax-Fagor-Plus* desaparece la diferencia entre actores y espectadores. Ello hace que la realización escénica asuma su propio desarrollo, básicamente incontrolable, que convierte a los espectadores en los protagonistas reales de la acción. De este modo supera ampliamente las reivindicaciones del teatro tanto postdramático como postespectacular. Convierte de una tacada al espectador en íntegramente autorresponsable de una situación de crisis social lúdica: el público está objetivamente en posesión del poder, pues el dispositivo teatral —normalmente omnipresente en el texto, la escenificación y los actores— se ve reducido a un dispositivo técnico. En ausencia de una figura de poder o autoridad externa —equivalente al un «presentador» o un actor que se presente en primer plano, este papel recae sobre un dispositivo técnico; en *Numax-Fagor Plus* son los textos proyectados los que desempeñan el papel de la figura de poder, y no la performer, que, tal y como se ha explicado más arriba, no lo desempeña de manera coherente. No es la performer, sino las proyecciones, las que establecen la esfera igualitaria e inician la emancipación de los espectadores, pues, aunque es a través de ellas que el público recibe las instrucciones de participar con su

voz en la realización escénica, en última instancia, también constituyen junto con él el espacio (en gran parte vacío) de las diversas posibilidades de comportamiento: aunque difícilmente se podría contradecir al dispositivo técnico, también es cierto que este tampoco puede defenderse de las transgresiones.

Pese a surgir de un conjunto de reglas técnicas, la realización escénica puede entenderse bajo el prisma de la «emancipación» de los presentes en la realización escénica y sus posibilidades para desarrollar un potencial crítico. La cuestión de la libertad de los espectadores de sustraerse u oponerse a las normas puede formularse desde este punto de vista como pregunta por la «emancipación» de los espectadores. La medida en la que los asistentes son capaces de liberarse de las condiciones teatrales habituales y habituadas puestas a disposición en la realización escénica puede denominarse «emancipación verbal». El uso de texto llamado «emancipación verbal» puede relacionarse con el término de «espectador emancipado», acuñado por el filósofo Jacques Rancière (2010). Éste define dicho concepto en el primer capítulo de su ensayo homónimo *El espectador emancipado*, donde establece una relación entre participación y emancipación: «Hace falta un teatro sin espectadores, en el que los concurrentes aprendan en lugar de quedar seducidos por las imágenes, en el que se conviertan en participantes activos en lugar de ser voyeurs pasivos» (Rancière 2010: 11). Con su idea de la abolición del espectador enlaza con la concepción de la obra didáctica de Brecht, donde no existen espectadores sino una comunidad en cuyo seno se puede aprender. No obstante, la idea no tiene nada que ver con el concepto posterior de Brecht del distanciamiento hacia la activación del espectador ni con el de la inclusión del espectador de Artaud. No obstante, Rancière no equipara la participación a la emancipación. Para él, un acto emancipatorio —siguiendo la idea de Foucault— «comienza cuando se cuestiona de nuevo la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones mismas del decir, el ver y el hacer pertenecen a la estructura de la dominación y de la sujeción. Comienza cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o que transforma esa distribución de las posiciones» (2010: 19). Así pues, la emancipación del espectador comienza allí donde está capacitado para ver y donde gana la libertad intelectual para reflexionar sobre ello y hacer con ello lo que le plazca. Constanze Schellow (2016: 194) objeta que en el teatro siempre actúa un dispositivo de poder y que no se puede pensar al espectador emancipado como feliz resultado personificado de



una praxis concreta de realización escénica «que al fin ayuda al espectador a materializar su derecho al no ayudarlo a nada más», sino —siguiendo a Nikolaus Müller-Schöll (citado en Schellow 2016: 194)— como un «potencial utópico que se gira contra la ideología de la performance como cualquier forma teatral institucionalizada».

La ilusión inocente de una denominada «emancipación guiada del espectador» hace que Cornago lance en una entrevista con Bernat que los dispositivos de éste (2016: 217 y 218) estén extremadamente garantizados, pues incluso si los espectadores no participan y no leen, sí lo harían con su silencio, e incluso si la obra «fracasara», funcionaría. El propio Bernat dice que aborda el proyecto de emancipación en las obras, pero que siempre fracasa. Según Bernat, al marcar él las reglas y mostrarlas de forma transparente, el espectador se convierte en «observador e intérprete», «manipulador y ejecutante» y «víctima y verdugo». El museo como dispositivo lo ocultaría, el teatro puede mostrarlo. También Ziemilski (2016: 172) reconoce la crisis en la que se precipita el espectador por la mera oferta de emancipación: «Participation grabs our hand and pulls us back in. It pulls the world, our world, in a drastic way (always drastic) into the heterotopy of performance».

### El aspecto de la manipulación

El propio Bernat ve el otro lado, lo utópico e incluso amenazante de la emancipación y participación. Si deja de existir diferencia alguna entre el escenario y el público, entre el actor y el espectador, el teatro deberá abordar un nuevo proyecto comunitario, según consideran él y Fratini (2016: 91): «From its non-place, theatre operates like a cruel, emancipating machine in which, like the mechanisms of our century, the *mot d'ordre* is to participate». Si el teatro pretende que quiere cuestionar críticamente la realidad, pero ajustándose antes dogmáticamente la realidad como participación, pierde las posibilidades teatrales con las que se repensará a sí mismo y cuestionará los *proprios* mecanismos participativos, haciéndolo de la manera más antidogmática, dialéctica y crítica posible. Con vistas a Foucault, cabe añadir que sólo así la crítica permanecerá siempre autocrítica; sólo así se ensayará más igualdad, más diferencia y tolerancia, y sólo así se evitará que —como sucede también en el caso de *Numax-Fagor-Plus*— el mejor adaptado al sistema sobreviva y pueda representarse. De esta programática puede derivarse que el teatro no debería imitar la «participación» de

las redes sociales, en las que sólo es visto y oído el estéticamente mejor adaptado, sino que debería criticarla.

En *Numax-Fagor-Plus* ello no queda inmediatamente patente dado que también trata del empoderamiento revolucionario. De ahí que no sea la participación *realizada* lo que convierte en crítica la realización escénica de Bernat sino la contraposición de la *posibilidad* de la participación a su alternativa de permanecer inactivo (o querer permanecerlo) y confiarse imaginativamente al «tercer espacio». Eiermann amplía la relación propio/otro del encuentro dual cara a cara mediante referencia al tercero a la estructura autorreflexiva-performativa de la experiencia estética. Este tercero entra en liza con la mediación poética y simbólica: dicho desvío es negado en el «abismo de la participación» prometido frívolamente por la realización escénica. Puede decirse: aquí surge la alteridad como «tercero» así que los espectadores sienten incertidumbre acerca de su interlocutor natural, la *performer*, y al final quedan abandonados a su propia merced: Porque entonces, y sólo entonces, se sirven de su fantasía y creatividad, si cabe usando y remodelando el dispositivo técnico ofrecido. Este cambio estructural abre un espacio de posibilidades: «El tercer agente debe por lo tanto pensarse como instancia anónima de orden que se añade a una relación de yo/otro e interviene en la misma modificándola» (Eiermann 2009: 20). Para escapar al infierno de la comunicación directa con la performer, no basta que ésta desaparezca sino que hace falta la actuación poético-creativa activa de los presentes. Así la alteridad surge junto con lo crítico de la realización escénica —ejemplificado por *Numax-Fagor-Plus*— menos de la comunicación directa y más bien de la mediación vía proyecciones de texto. La alteridad, lo especial, ininteligible, sorprendente y extraño está en la espontaneidad del espectador y menos en su extravagante tutela y manipulación por las estrategias distantes de la pauta de texto.

De este modo, puede compararse a Bernat con el interés de Brecht, pero sin su aspiración política de una «comunidad colectivista y sin clases» (Weiler 2004: 48). Así, también Bernat —como Brecht— disocia la temática del dispositivo del poder de su propia dirección y no desencadena ningún discurso de hasta qué punto no sólo critica el dispositivo sino que también lo aplica y afirma con vistas al funcionamiento de la realización escénica en lugar de tematizarlo explícitamente mediante una crítica autorreflexiva del contexto propio. Tal autocritica consistiría en la experiencia profundamente paradójica, a la que no se expone la mayoría de asistentes, como

insinúan sus risas y otras formas de relajación psicológica: cuanto más perciben la situación como juego y la toman en serio *como tal* (pues el juego es sólo un juego si se siguen las reglas de forma consecuente), más experimentan la situación como *real*, pues en *realidad* sucede justamente lo que se dice (= lee) a *nivel de juego*. Cuanto mejor juegan los asistentes, más real es la situación. Esta toma en serio afirmativa e incidencia inmersiva de la situación ofrecida se hace experimentable en usos de texto como *acotación implícita, amago, finta o seducción inmersiva*, resultando en usos de texto como *asunción activa de papeles, recrearse o inmersión atmosférica*. Para obtener un rédito crítico, los presentes deberían ser conscientes a posteriori de su actitud afirmativa —tendencia a usos de texto de tintes inmersivos en lugar de críticamente distantes— y ponerla a debate. Pero esto ya no forma parte de la realización escénica. Una conciencia crítica acaso podría apoyarse, por ejemplo, en una posible proyección de marcos negros en la realización escénica, que quizá motivarían más a los espectadores a producir texto propio. No obstante, ello constituiría también una coacción pedagógica, un «aviso para navegantes». Allí donde no parece haber ningún director que marque el texto, surgiría tácitamente la paradoja de que cualquier manifestación bajo tales circunstancias sería forzada, no por su *contenido* pero sí como *acto*. Bernat parece no querer forzarlo sino sólo posibilitarlo.

Lo especial de *Numax-Fagor-Plus* consiste en su mezcla de documentación, ficción y actuación guiada por reglas (Guimarães 2016) —la película de Jordà también es ficción porque recrea la realidad histórica— y la tematización lúdica de una aporía social actual, al creer nosotros que estamos hablando libremente, pero en el fondo sólo seguimos las directrices y sugerencias de dispositivos técnicos. Posiblemente nos guste dejarnos manipular y estemos prontamente dispuestos a someternos a normas. Según Provencio (2016: 165), la realización escénica puede transmitir esta conclusión, pues *Numax-Fagor-Plus* «ofrece en último término la posibilidad de un cuestionamiento sobre la sociedad de nuestro tiempo, no solo a través del juego entre la libertad y la manipulación (ahora tanto del espectador como del propio autor), sino a través de la puesta en evidencia de los mecanismos internos a los procedimientos socio-políticos de la realidad contemporánea en que todos nos encontramos inmersos».

## Espectador de una basculación paradójica – Perspectiva inversa y multiplicidad

Por lo tanto, la realización escénica *Numax-Fagor-Plus* se revela, en el nivel estético, como configuración paradójica que discute el concepto de *teatro*. No sólo desaparece la *performer*, sino también los espectadores desaparecen en su función de espectadores. Es una radicalización de lo que Brecht perseguía con los experimentos político-estéticos de las piezas didácticas: Brecht las entendía como configuraciones experimentales equivalentes a reuniones o actos colectivos que aspiraban a remodelar el teatro. Milena Massalongo (2016: 58) se centra en la ruptura total de las condiciones tradicionales y el trato mutuo hasta entonces existente a todos los niveles: «no sólo cómo se tratan mutuamente los artistas y receptores sino cómo encarar una obra de arte y viceversa, cómo se comporta ésta frente a uno mismo, qué le exige». El objetivo no es «interrumpir el espacio representativo del arte para alcanzar una inmediatez y realidad cualquiera» sino un ataque inmediato al funcionamiento tradicional del teatro y a la sociedad, es decir, «poner en dificultades el curso representativo del día a día» (Massalongo 2016: 61). En los usos de texto de *autenticidad histórica, propagandístico y duplicación performativa*, la realización escénica presenta paralelismos con las obras didácticas de Brecht en el «proceso de actuación político-pedagógico autorreflexivo, en el que la teoría y la práctica estética están estrechamente ligadas» (Vassen 2016: 37). Como añade Florian Vassen (2016: 39), dichos experimentos performativos aspiran a «una producción experiencial fundada en la teoría, la experiencia en el proceso de actuación y pensamiento». Sin embargo, a diferencia de las obras didácticas de Brecht, donde se repasan las posibilidades mediante recursos miméticos, desarrollando una conciencia, Bernat deja poco espacio para ponderaciones dialécticas: en las obras didácticas se trata de ensayar diferentes percepciones y actitudes con resultado abierto en una «comunidad experimental» sobre la base de determinadas reglas (Vassen 2016: 41). Es posible repasar múltiples posturas para desarrollar una conciencia crítica. En cambio, *Numax-Fagor-Plus* reduce las posibilidades a participar o no participar, con una tendencia incorporada a participar. Por otro lado, cualquiera que haya participado una vez podrá pensar si sigue participando, observándose a sí mismo a través de los demás. De este modo, tanto aquí como en las obras didácticas surge algo de una comunidad experimental de «percepciones y actitudes sobre la base de determinadas reglas» con resultado incierto: «La potencialidad es el punto de partida, la base y el objetivo. Surge algo nuevo, extraño, algo inusual y desconcertante, y por ende un

sentido de posibilidad socioestético» (Vassen 2016: 41). Ello corresponde al espacio de posibilidades como fuente de lo crítico.

*Numax Fagor-Plus* desarrolla instrucciones que, si los espectadores las ejecutan de forma medianamente obediente y consecuente, conducen a su propia supresión y a una inversión de la situación de la realización escénica: la *performer* no dirige la realización escénica sino puntualmente, y al poco tiempo el desarrollo está casi exclusivamente en manos de los espectadores. Sandra Umathum (2004: 122) denomina «principio de delegación» el hecho de que quienes suelen mantener la función de observador ahora pasen a ser actores, pero que llega a una paradoja: por un lado se multiplican las posibilidades que permiten presentar y generar realizaciones escénicas. «Pero dado que la mirada se dirige ante todo al comportamiento propio, también corren peligro de ser apenas percibidos o no serlo nada o sólo por el propio o la propia ejecutante». Sin duda alguna, ello satisface un «anhelo narcisista» (Umathum 2004: 122). Tal y como puede observarse en los usos de texto de *indesición* y *dilema*, los espectadores se fijan en esta situación sobre todo en su *supervivencia social*, en la preocupación por su propia performance. Pero es más decisivo para lo crítico que la autorreflexión se añada de tal modo que los espectadores participen en la actuación y al mismo tiempo reflexionen sobre la misma. De este modo, los observadores observan a observadores, lo que también amplía el espacio de posibilidades de las *interpretaciones* de la función propia en este juego. Cuando Palmeri (2016: 38) escribe en relación a una escena comparable en otra realización escénica de Bernat (*Domini Públic*, 2009) que esta autorreflexividad literal «pone en abismo la participación: el espectador participa, se mira participando e, incluso, puede llegar a darse cuenta de la inutilidad de participar» (2016: 38), subraya las múltiples posibilidades que estarían aquí a disposición de un espectador, que está acostumbrado de las funciones tradicionales a observar desde fuera pero quedarse al margen. Puede generarse una impresión de «inutilidad de participar» a resultas del enfado causado por la coacción a decidirse, como la que presenta el ejemplo del tango. Aquí se invierte la perspectiva: los presentes asumen una «perspectiva inversa» (Palmeri 2016: 38) para poderse observar los unos a los otros y sobre todo —a través de la mirada imaginada del otro— a sí mismos, viendo de este modo ampliado el número de posibles perspectivas.

El *setting* produce una destrucción de las condiciones de esta participación causada por la propia participación, que en la realización escénica sólo estaba avalada

por este contexto teatral especial. A través de las premisas técnicas de la realización escénica (proyecciones de texto) surge una nueva situación y con ello un nuevo marco que conduce a la situación paradójica de una reflexión sobre sí mismo, idea apoyada por Provencio (2016: 159): «La propia mediación técnica, de hecho, se va configurando como un aspecto más en juego, no solo a nivel formal, sino también y muy especialmente como objeto de tratamiento y reflexión» (2016: 159). Así pues, el contexto teatral de la realización escénica no relata tanto un contenido sino que representa *estructuralmente* una situación «revolucionaria» en la que no sólo se invierte profundamente el contexto sino también las expectativas de los presentes. Los espectadores aportan la experiencia de la multitud, que se ve inesperadamente bajo los focos de la opinión pública, dejando de repente de percibirse como masa de espectadores sino como una compañía de actores que no sólo se recrea simbólicamente sino que asume realmente la situación de la realización escénica: «When we gather together in crowds certain kinds of behaviour are more likely, laughter among them, but also fighting or rioting» (Gareth 2013: 133). El espectador individual, que al comienzo todavía observaba y reía haciendo un uso silencioso del texto, es decir, que funcionaba como masa, es *subjectivado* por el *setting*, es decir, al ser empujado a hablar, debiéndose decidir por fuerza entre negarse a cooperar o apoyar la revolución.

Así pues, la lógica de la realización escénica apunta a una eliminación de este contexto y a la instalación —o investidura— de un nuevo soberano (el espectador) en la superficie de actuación (que abarca todo el espacio). De este modo, se radicaliza el lazo de feedback autopoyético, incontrolable en última instancia, de Fischer-Lichte, pues al final de esta «revolución» ya no se mantiene ninguna situación teatral sino la situación puramente social de personas que hasta hacía un momento todavía eran espectadores pero que han dejado de serlo al haber revolucionado ellas mismas las condiciones necesarias para ello. Al entrar en el juego del contexto, han destruido la base sobre la que estaban asentados como espectadores, imponiéndose en cierto modo al teatro y contribuyendo a uno de sus objetivos críticos declarados: la mejora cualitativa de un contexto social originado por la incapacitación.

Este aspecto subraya la crítica anterior de la configuración de Bernat: en la medida en que los espectadores no toman conciencia de estas relaciones sino que permanecen en las posibilidades de afirmación o confusión que se reflejan en los usos

de texto *indesición* versus *inmersión*, en lugar de hacer con espíritu crítico otras distinciones —al llamarse lúdicamente la atención a las mismas mediante una configuración modificada—, la realización escénica pierde su potencial utópico y crítico. El proceso de toma de conciencia y autocomprensión del espectador en la inversión/modificación de la situación teatral es primordial para la cuestión de si *Numax-Fagor-Plus* desarrolla aquí su dimensión crítica en medida suficiente. Para ello, la realización escénica debería introducir al público más en este juego y explorar sus posibilidades reales. Pero así, sólo colabora hasta cierto punto porque la estructura de la realización escénica le hace sentirse inseguro (y también le divierte), pero no se atreve a llevarle a sus límites y a la crisis. Pero la realización escénica también remite a otro aspecto. El uso aparentemente espontáneo de texto, dicho en términos sociales, la aparente libertad de expresión, en realidad aparece leída, preformada, amañada, preparada dramáticamente por otros, y por consiguiente como farsa. A modo de autocensura, consienten su propio autocontrol y autolimitación, en lugar de aprovechar la ocasión para decir algo. Participan, se inmergen en la supuesta estructura de reglas de la microsociedad de la realización escénica. Pero para expresar su propia opinión, tendrían que apartarse del grupo y armarse de valor para cobrar distancia. A la inmersión o distancia estética corresponde a nivel político la coejecución voluntaria o la autorreflexión crítica. La *performance* de Bernat se revela como farsa malvada de la libertad ilusoria de una comunidad que cede sumisamente a la más mínima deriva autoritaria. El hecho de que las normas sociales se formulen de forma transparente y democrática no protege de un totalitarismo introducido por la puerta trasera. La crítica de esta estética, destinada a la función tradicional del texto en teatro, remite socialmente a la imbricación ideológica del compromiso político. Quebranta la fe en la libre expresión de individuos autónomos que dan su opinión improvisada y espontánea en la vida y plantea la pregunta de si las conversaciones y los discursos humanos no están mucho más preformados de lo que nos imaginamos. La comunidad de destino es también una comunidad de destino de los *manipulados*.

### 3. Paradigma Schmutz/ Wagner-Lippok: *els suplicants*

*//conviure a bcn*

#### 3.1. Trayectoria y características del modo de trabajar: contextualización del paradigma

Los directores Christina Schmutz y Frithwin Wagner-Lippok trabajan juntos desde 2005 como colectivo de dirección. Antes de dedicarse al teatro, los estudios y la experiencia profesional de ambos se desarrollaron en campos ajenos al mundo escénico. Después de titularse en Biología, Frithwin Wagner-Lippok estudió Psicología y Filosofía. Durante más de dos décadas dio clases en una academia, a menudo también en el extranjero, de matemáticas, alemán, inglés, francés, latín y ciencias, además de la disciplina de metodología, en cuyo desarrollo intervino y de la que también impartió seminarios para jóvenes y adultos. Durante este tiempo escribió también libros sobre metodología y gramática para la editorial Beltz. Desde finales de los años noventa traduce monografías sobre estudios culturales, solo o en colaboración con Christina Schmutz, para las editoriales Klett-Cotta y Dumont.

Durante una estancia de estudios en el extranjero, en 1981-1982, estudió Dirección e Interpretación en la Brock University (Canadá). A su regreso a Alemania fundó en Friburgo el Theater Tantalus, con el que puso en escena numerosos textos teatrales que no se suelen representar a menudo. Entre las primeras producciones estaban: *Medea*, de Jean Anouilh (1990); *Quai Ouest* (1993), de Bernard Marie Koltès; *Die Kindermörderin* («La asesina de niños») (1994); *Die Jungfrau von Orléans* («La doncella de Orleans») (1995), de Friedrich Schiller, y *Der Disney-Killer* (1993), de Philipp Ridley. Mientras que en *Medea* se combinaba un tema antiguo con la psicología moderna —también el *atrezo*, el vestuario y los accesorios eran de ambas épocas y coexistían en el escenario—, *Quai Ouest* se distinguía por un marcado hiperrealismo roto por la forma clásica del texto de Koltès; *Die Kindermörderin* abordaba el tema de la injusticia social con un texto brutalmente coloquial, pero en el que al final la interpretación de la protagonista se elevaba en una sublimidad fantástica y surrealista, una evolución que continuó en *Die Jungfrau von Orléans* y *Der Disney-Killer*. Otros montajes posteriores, como *Die Macht der Gewohnheit* («La fuerza del costumbre»)



1996), de Thomas Bernhard; *Kabale und Liebe* (‘Intriga y amor’ 2000), de Friedrich Schiller; *@ntigone* (2002), basada en Sófocles, o *Mainstream* (2005), de David Greig, ya trabajaban claramente con más elementos de *performance*.

En las primeras producciones trabajó en estrecha colaboración con el artista y escenógrafo húngaro Pál Mathias (vestuario y escenografía), que combinaba recursos estilísticos surrealistas y expresionistas con mundos escénicos poéticos y antirealistas en los que Wagner-Lippok desarrollaba un estilo de escenificación expresivo, psicológico y cargado de elementos fantásticos y antiilusionistas, y donde fue añadiendo cada vez más elementos del mundo del espectáculo y de la *performance*. Su visión filosófica del mundo y su afinidad estética con el humor negro y la ironía romántica se reflejan en sus producciones, sobre todo en la dramaturgia delicada y precisa que encuentra imágenes escénicas muy particulares y poéticas. La prensa reconoció sus «ideas salvajes y el valor para atreverse a nuevas experiencias artísticas con formas representativas inesperadas» (Tolksdorf 1997: 17). En los años noventa trabajó como actor, asistente de dirección, dramaturgo y director de escena en teatros municipales y estatales de Alemania, como el Staatstheater de Kassel, el Staatstheater de Karlsruhe y los Freie Kammerspiele de Colonia. A partir de ahí surgieron producciones en el extranjero, como *junkspace*<sup>4</sup> (2007), de Kathrin Röggla, en Barcelona, o *Hannas Traum* (‘El sueño de Hanna’ 2015), de Mariana Simoni, en Río de Janeiro. Entremedias hubo otros montajes, como, por ejemplo, *Aias* (2004), de Sófocles, en Berlín, o *Einsamkeit Solitut 2000* (2001), de Bernard-Marie Koltès, en Berlín/Barcelona.

Tras el cambio de siglo se intensificó la colaboración teatral y teórica con Christina Schmutz. A partir de 2010 inició otra colaboración práctica y teórica en el ámbito de los estudios teatrales y literarios con Mariana Simoni, de la Pontificia Universidade de Rio de Janeiro (PUC-Rio), de la que surgieron conferencias, proyectos de montajes, varios talleres entre 2012 y 2016 y la codirección de seminarios de doctorado en el departamento de estudios literarios de esa universidad. Actualmente, Wagner-Lippok está terminando su tesis doctoral sobre espacios afectivos con Jens Roselt en la innovadora Universidad de Hildesheim (Alemania), donde se imparten Ciencias Teatrales como carrera científico-artística.

Christina Schmutz estudió Económicas y Filología en la Universidad de Friburgo (Alemania), tras lo cual se trasladó a Stuttgart para hacer un postgrado en

*marketing* para editoriales. En Stuttgart trabajó como lectora en la editorial Klett-Cotta. En ese tiempo entró en contacto con el teatro, primero aprendiendo como asistente y dramaturga en varias producciones de teatro independiente y después trabajando como ayudante de dramaturgia y dirección en el Staatstheater de Stuttgart. Una beca de investigación sobre el teatro contemporáneo de la Universidad Albert-Ludwig de Friburgo la llevó a Barcelona, donde vive y trabaja desde entonces. Tras sus primeros montajes propios, como *Peix per Peix* (1989), de Roland Schimmelpfennig, una trilogía sobre la obra *Déu és un DJ* (2000/2001), de Falk Richter (con la que critica a una generación X adaptada al capitalismo liberal y cada vez más refugiada en una «vida como texto»), siguieron *strange place for snow – norway.today 1* (2002/2003), *aigüa damunt dels somnis – norway.today 2*, de Igor Bauersima (2002/2003); *Nòmades* (2004), de Ulrike Syha, y una trilogía de tres montajes distintos (2006/2008) del texto *no dormim*, de Kathrin Röggla. La tendencia de escenificar autores alemanes actuales en el contexto teatral catalán fue evolucionando con estas producciones: con actores catalanes y un equipo (parcialmente) catalán. Para ello se necesitó en cada caso la traslación de los textos alemanes a la lengua catalana y una colaboración periódica con las traductoras. Las cuestiones culturales y lingüísticas relacionadas con la traducción se consideraron básicamente como un problema productivo, que la directora consideró como inspiración y que debían resolverse de forma innovadora. En las fases de preparación se realizaron por este motivo, entre otras, numerosas modificaciones en la versión definitiva escrita del texto para los ensayos. Los temas de las producciones se centran en los problemas que surgen por la expansión de estructuras de trabajo y vida neoliberales, así como en los procesos inherentes de ficcionalización y esteticización del ámbito vital y laboral.

Con una instalación de carteles durante varios años en Barcelona (2000-2006) y en el Festival Panorama (2006) en los que se entrelazan en autoretratos las estéticas del mundo del arte y de la publicidad y se genera un extrañamiento mediante la inclusión de fragmentos de textos bíblicos, dramáticos y teóricos, pone en contacto las estéticas de la fotografía y la publicidad con la *performance* y el teatro. La galería *h2o* de Barcelona organizó una exposición retrospectiva de los carteles (*Sota el carrer canten els crancs*, 17/10/06-11/11/06). En este trabajo cartelístico, la directora refleja su autoretrato artístico en la tensión entre el exponerse uno mismo y un enigmático retraimiento, incidentalidad y autorrepresentación. Después de varios años de actividad como

dramaturga, cartelista y asistente de dirección en producciones de Wagner-Lippok, ha producido con éste en un colectivo de dirección, siendo ambos responsables de la concepción, dramaturgia y producción.

### Motivos, orígenes y características de la colaboración

La colaboración entre los directores se remonta a experiencias teatrales comunes y tiene su origen en una orientación estética, en particular, en un convencimiento compartido de que la teoría y la práctica vital y artística fluyen en el trabajo artístico y son parte de él.<sup>36</sup> El interés de ambos se dirige a los márgenes de la percepción, lo que se pasa por alto visual y acústicamente, las situaciones secundarias, las lagunas y los detalles —y por tanto, de acuerdo con la conexión teoría-práctica, también a las teorías, textos y obras que tienen como tema esos márgenes—. Ambos prefieren el riesgo de un experimento escénico a una producción perfecta y segura, según la formulación de Kurzenberger (2017: 30) en el Congreso de la Sociedad para Estudios del Teatro (GTW) de que «en el paradigma del experimento reside la oportunidad esencial del hacer teatro». Los montajes conjuntos surgen de la confrontación sobre temas y textos, y al mismo tiempo por la intersección de estos textos con otros textos al descomponerlos, fragmentarlos y recombinarlos; la representación en el escenario se cuestiona *independientemente del texto* y se reflexiona teóricamente sobre ella con nuevos textos, algo que en los ensayos se hace también junto con los actores y que sucede también en el escenario. Así, no se busca un centro ni un todo, sino que la puesta en escena se mueve a lo largo de los márgenes y las lagunas y a menudo solo encuentra su forma durante la propia realización escénica.

La trayectoria formativa de ambos directores favorece unos métodos de trabajo que apuestan por el entrecruzamiento entre conceptos dramáticos y escénicos y los conocimientos de disciplinas cercanas, como la literatura y la filosofía, es decir, por experimentos artísticos. Ambos directores defienden expresamente una realización escénica preponderante de la literatura en el teatro, pero al mismo tiempo tratan de

---

<sup>36</sup> El trabajo práctico de producción experimental se complementa con publicaciones teóricas, conferencias y talleres, que deben entenderse como documento performativo del concepto de reciclaje de la interrelación entre trabajo escénico y teórico. [www.lecturas2goperformaticas.eu](http://www.lecturas2goperformaticas.eu). surgieron en colaboración con el Institut del Teatre de Barcelona (non oficial) y que allí se pueden encontrar en el apartado recerca ([institutdelteatre.cat/ca/institut-del-teatre/recerca.htm](http://institutdelteatre.cat/ca/institut-del-teatre/recerca.htm)).

utilizar experiencias de texto e imagen así como vivencias particulares como material de producción. De ahí que las producciones se basen en unos textos dramáticos complejos y actuales que constituyen textos de teatro y de fuentes ajenas al mismo, configurando unos arreglos de texto poéticos. Ello resulta en unas ofertas de texto heterodoxas e inciertas, que bajo el signo de lo performativo utilizan tendencialmente los textos originales como pretexto para desarrollar una realización escénica en definitiva autónoma frente a los textos originales y los autores. Ambos directores opinan que, como afirma Goebbels (2014: 67), los propios textos originales «no deben reducirse a transmitir mensajes sobre la realidad sino que consisten en su propia realidad». El «texto» no se limita a ser una autoridad literaria intocable, pues no despliega esta realidad propia sino en la escenificación, en la que el contexto sociopolítico, la situación particular de los involucrados y las situaciones concretas de ensayo están asimismo co-codificados como metatexto estético multidimensional.

Los títulos de proyectos llamativos de varias partes insinúan una intención irónica: presentan las producciones como si de marcas se tratara, por lo que reflejan el carácter de producto del teatro, que se ve forzado a mercantilizar sus ideas artísticas y venderlas siguiendo estrategias de marketing. De acuerdo con esta idea, la aplicación estética no constituye en ningún caso la realización de una interpretación previa de textos literarios sino siempre una creación imaginativa modificada o nueva. Según Dieter Mersch (2002: 173-174), esta estética que aspira a la autonomía obtiene su formato contemporáneo en los «principios de libertad y soberanía del proceso creativo». Éstos giran «alrededor de los ideales de fantasía, imaginación y originalidad. Su forma final es la invención (creatio) y la forma su recurso». En su opinión, la autonomía no significa nada más que eso: «autocreación libre de la forma desde el interior de la idea».

Todas las producciones ponen énfasis en la indeterminación de la identidad de los actores. En sentido dramático se intenta mantener lo literario de la literatura, pero al mismo tiempo sustituir los modelos psicológicos de interpretación con estilismos y gestos desarrollados al efecto, creando una especie de traducción del texto en corporalidad. Sobre todo Wagner-Lippok trata de crear producciones con narraciones basadas en estructuras musicales, pretendiendo deshacer los límites entre actuación, teatro físico, instalación, happening y performance, de modo que la actuación cambie libremente entre representación y presentación. En la producción *x-amor&Co.: trust – l'economia dels cors* (2012), los performers salen a menudo de su papel y se comportan

como particulares frente a sus compañeros, como es el caso de Marionna Naudin cuando observa los cuerpos de los bailarines yaciendo en el suelo. Los cuerpos de los personajes y los cuerpos de los actores se sitúan los unos frente a los otros como extraños. La ficción y la materialidad de las bases de texto literario y los personajes e imágenes escénicas obtenidos de aquéllas se alternan o mantienen una relación de tensión o incluso competencia mutua así como por otro lado de fricción constante con la realidad física de la situación escénica. Sus partes son vistas y utilizadas como signos u objetos sin referencia, según el caso. Las escenas que reproducen una historia alternan a menudo sin solución de continuidad con otras en las que un actor se enfrenta sin más a la materialidad ficcionalmente insignificante del espacio teatral. El cambio del «ajuste» ficticio al «real» significa también que la historia de ficción de los objetos y personajes del teatro es sustituida en el escenario transitoria o permanentemente por su realidad histórica.

Salvo pocas excepciones, las producciones son llevadas al escenario fuera de instituciones teatrales consolidadas, distinguiéndose en su proceso productivo claramente del procedimiento de los teatros subvencionados, en especial en su tendencia a hacer transparentes los procesos de toma de decisión estética, orientados en el modus operandi colectivo y cooperativo, frecuente en el ámbito de las performances. El trabajo colectivo de dirección constituye también una decisión contra las estructuras jerárquicas tradicionales del teatro como institución, que no hace sino reflejar las relaciones de poder social. Miriam Dreysse (2010: 193) piensa sobre dicha tendencia hacia formas de trabajo colectivo en el teatro contemporáneo que el trabajo colectivo da testimonio de una desconfianza hacia la autoridad y las estructuras autoritarias, y representa «un cuestionamiento de la idea de creación individual que encarna la figura del director». Por eso, la pareja de directores tampoco cultiva una colaboración predefinida, sino una colaboración que ha crecido orgánicamente a partir de las experiencias comunes y en la que los procesos de trabajo dependen de cada proyecto, equipo y sala concretos.

En el centro de la concepción de una producción está desde el comienzo la institución del «café dramático»: aquí tienen lugar sesiones frecuentes para desarrollar conjuntamente el concepto y preparar los ensayos, para lo cual se incluyen a otros integrantes del equipo en determinadas «fases de producción». El ambiente informal distendido del «café dramático» está pensado para dar alas a la creatividad e imaginación. En esta forma de trabajar institucionalizada se pretende que los procesos

de formulación y desarrollo de decisiones estéticas se activen con mayor facilidad y sin autoría concreta. En la fase temprana de producción, la abertura y fantasía desempeñan un papel decisivo. La «abertura» implica literalmente que ambos directores se entienden como cómplices y presentan abiertamente sus intenciones, ideas, asociaciones y afectos mutuos: la producción no surge de unos orígenes misteriosamente oscuros de una idea genial sino de pensamientos y asociaciones hallados individual o colectivamente a diferentes niveles y de complejidad y calidad diversa. A menudo no priman «ideas» teóricas sino una especie de simultaneidad de pensamientos superficiales y una corriente de fondo de imágenes y fantasías personales.

La abertura y fragmentación de esta forma de trabajar está estrechamente ligada a nivel conceptual con el riesgo de expresar ideas demasiado íntimas, ser atacable, etc. A ello se opone la confianza en la potencia creativa de tales ideas no estructuradas, en las que la idea propiamente dicha asume la dirección, a lo que en su tiempo aspiraban la «escritura automática» y los surrealistas. La confianza también atañe a las ideas propias, es decir, el trabajo conceptual debe seguirlas en confianza en lugar de dirigir las jerárquicamente a partir de premisas preconcebidas. Esta actitud permisiva halla su continuidad en los ensayos y finalmente en las realizaciones escénicas en forma de una abertura básica en cuanto al proceso y al resultado. Dicha abertura implica *creatividad*, no tanto en el sentido de nuevas ideas e invenciones sino de una observación, un *seguimiento* y un dejarse guiar por la acción escénica atentos. Gracias a esta forma de trabajar, las casualidades que se producen durante las sesiones conceptuales o los ensayos pasan a menudo a formar parte de la producción. Con este principio aleatorio se creó el vídeo de la producción *norway.today* que durante una hora grabó los sucesos circunstanciales que se iban produciendo en la playa de Barcelona: aquella tarde pasó casualmente un grupo de ciclistas, que más tarde entró a formar parte de la escena, modificando y marcando su sentido. De ahí que muchas decisiones del equipo de dirección no se produzcan en solitario sino como decisiones colectivas en el sentido de una entrega de sí mismo a los demás participantes, ya sean personas, objetos o procesos. La dirección colectiva destaca organizativa y logísticamente por una división flexible del trabajo y una responsabilidad conjunta por los ámbitos de producción, dirección, dramaturgia y equipamiento escénico, que se produce siguiendo nuevos acuerdos en función del proyecto y la disposición. No existe una asignación personal fija a determinadas funciones como concepción, producción, organización, reflexión teórica o

corrección. El equipo de dirección responde a unas características generalmente atribuibles a estructuras de trabajo más nuevas entre performers, actores, videoartistas y también asistentes, permitiendo y exigiendo una mayor autonomía y creatividad. De este modo se sitúa bajo el signo de lo postespectacular (y con ello en la herencia de lo postdramático), cuya característica principal aparte de la fusión de teoría y práctica se considera la imbricación de varios géneros y estéticas. A este respecto, Eiermann (2009: 340) afirma que el teatro postespectacular «en su vinculación de teoría y práctica culmina la evolución de la danza conceptual y la conferencia-performance». La «enfaticación de la alteridad» y con ello la «performatividad e imaginación» (Eiermann 2009: 406) crean una nueva unión en la realización escénica.

Así, unos de los primeros proyectos teórico-prácticos *invasió de la realitat – formes performatives en el teatre contemporani* (Schmutz/Wagner-Lippok 2009) tematiza y trata estética y teóricamente el debate sobre la realidad que, según Kathrin Tiedemann (2007: 8) «ilustra la ambivalente y heterogénea composición de la realidad y sus puntos de contacto con lo teatral». En este proyecto han participado teóricos y profesionales del teatro alemanes y catalanes de Berlín y Barcelona, y también se hizo un taller *True Fiction-Performing the Self* con el colectivo alemán SheShePop surgido en los años noventa en torno a la teórica (y miembro del colectivo) Annemarie Matzke.

Otro proyecto escénico del trabajo de formas teatrales teórico-prácticas fue la «instalación teatral» *#gat!!!nen!!!foc!!! – qui sempre te esperança mor cantant* (2009), que usaba elementos instalativos y se basaba en el texto dramaturgico *Schwarzes Tier Traurigkeit* («Animal Negro Tristeza 2007») de la autora alemana Anja Hilling, considerado imposible de representar. En una escena, todo el equipo, directores incluidos, aparece desnudo en una pantalla de vídeo, llevando a cabo un discurso teórico en parte improvisado. Al enfocar en la pantalla todo el equipo de 16 personas de edades diferentes desde diferentes posiciones de la sala, la desnudez no formaba parte de una escena teatral sino que era un elemento instalativo. A esta parte de instalación sucedió una escena teatral trabajada de modo habitual, con texto dramático y dos actrices (Tanya Beyerle y Mariana Yáñez). La combinación de escenas escenificadas, improvisación y mensajes instalativos hizo que la realización escénica entrara en una zona intermedia entre teatro de dirección, instalación, performance y happening.

La siguiente producción, *sala espera futur – on creixen els cervells en el jardí dels desigs* (2011), está basada en el texto *Wartesaal Zukunft* («Sala espera futur») de Oliver Kluck (2010) y también experimentaba con estas formas híbridas, además de hablar en coro. El lenguaje es concebido como música, cuyo sentido se crea a partir del gesto de hablar, es decir, no como recurso de la realización escénica o expresión individual de sentimientos o ideas interiores. Acerca de esta producción escribe el crítico y docente Francesc Massip: «aprofundeixen en una investigació per un teatre que trenca els vincles amb la dramaticitat i s'endinsa en nous camins d'expressió» (Massip 2011: 43). Al mismo tiempo, la crítica —por ejemplo Juan Carlos Olivares (2011) en la revista *Time Out*— percibe las ofertas asociativas de estímulos en la realización escénica como exageradas, equívocas o «ininteligibles»: «Imbuïts de metateatre el tàndem s'oblida de fer teatre».

Estos trabajos muestran una preferencia por estados de ánimo espontáneos, la artificialidad del lenguaje literario, gestos autosuficientes, ironía, polémica y provocación. En primer plano no se sitúan personajes o acciones dramáticas sino la experimentación con gestos que no se generan sino en los ensayos y para los cuales el texto y la acción no son sino un pretexto. De ahí que los trabajos partan mayoritariamente de una base de texto dramático que experimenta numerosos cambios a través del proceso de ensayos. No obstante, el lenguaje y el carácter del texto principal utilizado siguen constituyendo el centro artístico. De acuerdo con la orientación postdramática, el texto no es visto independientemente de los demás recursos escénicos sino que «se integra en el vestuario, el escenario, gestos, pedazos de acciones, del mismo modo que éstos entran en el texto, lo marcan, modifican y contrarrestan» (Malzacher 2004: 15). A través de elementos improvisados se genera a menudo un juego equívoco con límites y transgresiones, que puede tomar un curso diferente según la realización escénica y el público. Ejemplo de tal modificación o «metabolización» de textos es el director del teatro Volksbühne de Berlín, Frank Castorf, a quien los críticos consideran un «destructor de textos». Según John Rouse (2003: 265), la forma de trabajar de Castorf consiste en deconstruir los textos, es decir, el texto dramático se rompe, «ignorando y subvirtiendo [Castorf] sus historias. Despojados de esta estructura, los personajes y diálogos se convierten en fragmentos materiales, combinados por Castorf con otros textos, a menudo no dramáticos o dejados a discreción de sus actores y su forma de actuar asociativa».



En la revista *Hamlet*, Victor Ollé (2011: 21) atestigua a la versión berlinesa de la producción *la festa.el foc.la ciutat* (2010) una «tremenda capacidad lúdica interpretativa y precisión dramática (...) en el más alternativo y radical estilo berlinés». En esta producción también participan espectadores que remodelan las partes de cuerpos de maniqués de escaparate esparcidas en césped artificial verde en medio de la acción escénica, convirtiéndolas *motu proprio* en una instalación. Aquí se entremezcla el trabajo clásico de actor en escenas plásticas, visuales e instalativas con teatro político de mente cómo todos ignoran al espectador que acaba de hablar y que se ha tomado tan en ertainment. Los principios de un teatro de texto mimético y psicológico son puestos en contextos ajenos y se funden con elementos performativos e instalativos.

La performance instalativa *lectures-in-love//cold heart*, que tuvo lugar en el museo *Arts Santa Mònica* dentro del festival de videoarte *Loop* (Barcelona, 19-21.05.2011), constituyó un enfoque irónico del concepto de conferencia-performance. En esta producción corta, elaborada en el escenario con dos actrices (Laia Cabrera y Catalina Esquivel) y un equipo de vídeo (Josep Gifreu y Laia Rodríguez), se diseñó una forma que funciona según principios puramente musicales. A través de la superposición de dos historias y cambios rápidos entre las mismas se aliena la acción dramática con efecto irónico. El mismo año se desarrolló a partir de ella la performance escénica *lecture-in-love – on és la compresa performativa de la Blancaneus* (Sala Beckett/Sala Obradors), que recoge dos textos de Elfriede Jelinek: *Macht nichts!* («No pasa nada!» 2001) y *Der Tod und das Mädchen* («La muerta y la chica» 2002). En estas realizaciones escénicas suceden acontecimientos espontáneos y no planificados: en una escena, la intérprete Laia Cabrera estrujó furiosa y tiró al público unas «cartas de amor literarias» de conocidos autores que se habían imprimido en papel de colores para la realización escénica. Este momento improvisado y la forma de actuar de la actriz, que en ese punto no continuó con la escena como de costumbre, sino que hizo una pausa, permitió una «apertura escénica» en la que algunos espectadores se tomaron la libertad de deshacer las bolas de papel y leer con interés el texto de las cartas, mientras que otros apenas reaccionaron y dejaron las bolas de papel tiradas en el suelo. Una espectadora se hizo notar e insistió en leer a los presentes «su» carta de amor. La actriz Laia Cabrera, interesada, decidió dar esa oportunidad a la espectadora y la dejó hacer, deteniendo así el curso previsto para la escena. La dinámica de esta abertura, en el sentido de que el final es incierto y la forma de la escena no está claro, también se puede entender como

lo contrario de un producto, o lo que es más, que en ella se muestra el propio proceso productivo. Esta forma de permitir o posibilitar se ha convertido desde entonces en una característica de las puestas en escena.

Sobre la base de estas experiencias con la «abertura escénica», la producción *x-amor&Co.: trust – l'economia dels cors* (2012) experimenta con un fragmento del texto *trust* (2009) de Falk Richter: en la escena central, los espectadores leen junto a la performer Mariona Naudin un fragmento de diálogo dramático proyectado, alternándose en las réplicas. Se trata de poner fin a una relación: el diálogo en el que participan los espectadores puede referirse también a la «relación» entre el escenario y el público.

En otro momento de la realización escénica, el joven bailarín Carlos Bonillo baila al son de la música de *Salomé* de Richard Strauss. Su danza y las posturas expuestas al inicio de la realización escénica forman parte de la escenificación del texto dramático, pero por otro lado destacan de éste como suceso estético autónomo. Ello se convierte en un principio de ambos directores también al trabajar con actores. La acción del texto se instaura como realidad actuada y al mismo tiempo se revela como ficción. Los espectadores tienen que escoger a cada momento en qué nivel de realidad quieren confiar. En el fragmento de texto siguiente, los espectadores son invitados a un diálogo, es decir, la performer abre el texto al público, al que sin embargo se dirige siempre en cuanto comunidad y nunca a título individual: así que entra en el juego, el diálogo resulta una ficción teatral, sustrayéndose al mismo tiempo y mostrando su verdadera clausura escénica.

M:	T'he
Espectadores:	Què
M:	Mai t'he, ah no ho sé, crec
Espectadores:	Què de què
M:	De fet t'he, si he de dir la veritat
Espectadores:	Sí
M:	He de dir la veritat
Espectadores:	Endavant sisplau
M:	De fet mai en realitat
Espectadores:	Sí

M: De fet mai en realitat t'he pres seriosament

Espectadores: Sí

Una estructura paradójica parecida es la que presenta una escena en otra producción, *la festa.el foc.la ciutat*, en la que los espectadores escriben un dictado: el texto del mismo describe una escena muy dramática después de un incendio forestal sobre una madre y su niño muerto, que conmueve a los espectadores, que al mismo tiempo son conscientes del juego irónico que como adultos les traslada a una situación escolar, lo que les parece divertido. Estas situaciones sitúan a los espectadores en dilemas de actuación. Aquí se ha disfrutado de la participación en la situación teatral como juego alegre, cuyo contenido es profundamente serio. Puede hablarse de *participación envenenada*. En el diálogo anteriormente mencionado entre la performer y el coro de espectadores, el *envenenamiento* consiste en buena medida en una supuesta participación finalmente rechazada. También en la realización escénica debatida más adelante de *els suplicants//conviure a bcn*, los espectadores son interpelados directamente en una escena sin poder influir en la escenificación (lo que no está predefinido sino que depende de los actores).

### Trabajos contemporáneos como marco de referencia

Situar el paradigma *els suplicants//conviure a bcn* en relación a estéticas «similares» —al igual que en los dos primeros ejemplos prácticos— es una tarea a abordar desde una perspectiva distante, que debido a la proximidad emocional al recorrido propio y las intenciones artísticas propias no existe a todas luces debido a la participación en este paradigma. De ahí que se omita dicha clasificación. Sin embargo, debido a su intención —que conoce la investigadora—, la producción podría asignarse a unas estéticas que también se interesan por la exploración de límites, fragmentación, transgresiones y juegos subversivos con las normas estéticas vigentes en lugar de transmitir un contenido o crear un producto terminado. Las producciones del dúo de dirección están sin duda influenciadas por los trabajos de Frank Castorf, Christoph Marthaler, Jürgen Kruse, Forced Entertainment y otros, que relatan una historia a numerosos niveles simultáneos (como Castorf), disfrazan la seriedad de ironía y la ironía de seriedad (como Marthaler), convierten los elementos de atrezzo y escenario en

protagonistas en pie de igualdad, generando un nivel narrativo adicional (como Kruse), o imbrican paradójicamente realidad y ficción entre el personaje escénico y el actor (como Forced Entertainment).

### **3.2. Consideraciones previas sobre los usos de texto**

Al igual que en los demás paradigmas, la investigación del uso de texto no depende de una determinada temática sino que se plantea en relación al potencial crítico de la realización escénica. A tal efecto se observará el uso de texto aquí —basándose en la manera de trabajar y el enfoque estético— de manera especial desde el aspecto de la *apertura*, concretamente la apertura de espacios de posibilidades. Con este enfoque se prefigura por un lado una cierta inseguridad y por el otro un interés y una dirección de búsqueda y con ello una pregunta parcial de la investigación: ¿qué usos de texto se pueden encontrar en la realización escénica que conlleven algo, incierto y modificador, que en caso extremo conmociona y derriba? El análisis de este paradigma se centra por consiguiente en los actores, ya que el riesgo, la incertidumbre y la apertura que constituyen lo crítico de la realización escénica emanan en gran medida de los actores.

Debido a la involucración propia de la investigadora en el presente paradigma, el *uso de texto* puede observarse en algunos puntos en la confluencia entre la estrategia estética (en los ensayos) y el fenómeno estético (de la realización estética). Por este motivo, al observar determinados usos de texto se contemplará puntualmente el proceso generador de la puesta en escena de los usos de textos en los ensayos.

### **3.3. Situación de entrada: usos de texto en el perímetro de la realización escénica**

Al igual que en los otros dos paradigmas, se supone que en el perímetro de la realización escénica también surgen textos, es decir, pueden experimentarse usos de texto. En *els suplicants//conviure a bcn* ello afecta la situación de entrada previa a la realización escénica y las informaciones del tríptico. En la situación de entrada el texto aparece como parte de una grabación de audio a todo volumen (una manifestación

acerca de refugiados en Múnich).<sup>37</sup> Bajo situación de entrada se entiende aquí el período que media entre la llegada al edificio del teatro y el momento de la aparición de los actores.

### 3.3.1. Espacio y situación social. Estímulo sensacionalista y superioridad desasosegadamente sensual

Antes del inicio de la función, los espectadores esperan en la calle, entran al edificio por una vetusta puerta metálica y son dirigidos por una escalera destartada hacia la platea. De dentro se oye una confusión agitada de voces humanas, sirenas de policía y cláxones de coches. Al comienzo no es posible identificar este ruido fuerte e irritante: se trata de la grabación de una manifestación de refugiados. Las voces que gritan excitadas hablan inglés y africano. Los espectadores no saben exactamente qué les espera y pasan a un estado de tensión y agitación. Según Roselt y Weiler (2017: 220), «también los sonidos como suspiros, jadeos o gritos [...] pueden percibirse y leerse como textos». En este sentido, esta grabación también produce un uso de texto. Puede experimentarse como *estímulo sensacionalista*. La rabia y violencia del sonido ambiente, las sirenas, los gritos y las voces anónimas de las que se perciben algunas palabras sueltas porque se repiten —«*shit, animals, me, you, fuck*»— se mezclan porque el *propio texto apenas* se entiende. En este caso no se transmite como comprensión racional y simbólica sino como agobio físicamente perceptible. De ahí que se pueda hablar de un uso de texto de *agobio*. Es casi imposible sustraerse a la experiencia colectiva de esta ligera excitación —inducida por la grabación— al subir las escaleras. Da a la situación una cualidad inmersiva. Se siente la curiosidad e irritación propia, el recuerdo de la violencia y el miedo a la misma. Según Fischer-Lichte (2004: 208), los ruidos pueden llegar a generar un potente efecto porque el cuerpo se convierte en caja de resonancia de los sonidos percibidos y vibra con éstos: «Ciertos ruidos son capaces de causar incluso dolores físicamente localizables. El espectador/oyente sólo se puede proteger del sonido si se tapa los oídos. Suele estar expuesto irremisiblemente a él, como a los olores. Al mismo tiempo desaparecen los límites corporales». De este modo, el ambiente del espectador se vuelve corporal y abre al mismo tiempo su cuerpo.

---

<sup>37</sup> Video en Youtube de una operación policial acerca de una manifestación de la extrema derecha contra refugiados en Múnich: <https://www.youtube.com/watch?v=EkVqnpFiNIE&sns=em>. Acceso el 7.8.2015.

Mientras suben, los espectadores apenas hablan entre sí debido al ruido de la grabación. Su atención parece estar acaparada por el espacio inhóspito, la iluminación de neón y el volumen y la energía agresiva de la grabación. El uso de texto de *estímulo sensorialista* alimenta las especulaciones sobre el motivo de los ruidos. Así se abre un amplio espacio de hipótesis. Cuanto más se acerca el espectador a la platea, más fuertes se vuelven los gritos y chillidos de la grabación. Ello genera una sensación de desasosiego: si bien son conscientes de que se trata de sonido en conserva, la idea de tal manifestación y la posibilidad de que se descontrole genera una sensación de inquietud. Quien está habituado como espectador a un teatro hablado civilizado y sensorialmente poco extremo, se sentirá irritado por la subida inusual y la espera en medio del sonido ambiente. Después de la lenta subida (casi cinco minutos), los espectadores esperan en un pequeño vestíbulo frío con dos plantas artificiales desangeladas y dos butacas estropeadas. A la sensación de desasosiego se le añade la *espera* desagradable. Se genera una especie de comunidad de destino de «enervados»: los espectadores esperan a que la realización escénica «comience» de forma reglada y que el sonido ambiente halle una explicación.

Estéticamente hablando, la estrecha escalera genera en los espectadores una sensación de angustia: dado que ahí no se reúnen los miembros de una determinada escena sino personas muy diversas —lo cual sugieren las diferentes edades y estilos de vestir— puede suponerse que no se consideran una comunidad así como así sino individuos. Este estatus individual se refuerza por la espera hacinados de pie y el mutismo forzado (por la grabación). En este sentido, la grabación provoca un uso de texto que puede denominarse *superioridad desasosegadamente sensual*. El contexto de sirenas de policía, voces de resonancias africanas y excitación situacional sugiere la idea de refugiados. Supuestamente despierta connotaciones de personas que son expulsadas en la frontera, deben soportar condiciones precarias en alojamientos provisionales o perecen en su periplo hacia Europa. Quizá también surjan sentimientos de culpa o —al contrario— impulsos de rechazo. Estas connotaciones son independientes de la edad, estudios o clase social.

Antes de la entrada de los espectadores en la platea oscurecida, la larga duración del sonido ambiente provoca una experiencia temporal de espera. Al entrar en la platea oscura, el sonido sube de volumen: los espectadores se sumergen en un ambiente cargado emocionalmente, casi violento. Al mismo tiempo, éste se ve contrarrestado por

el entorno más suave y misterioso generado por varias luces parpadeantes de colores. Los espectadores buscan asiento pero tienen que permanecer de pie: no hay lugar donde sentarse. Una cinta de barrera que cierra un tercio de la sala impide acceder más al fondo de la platea. Parece reproducirse la situación del vestíbulo, los espectadores vuelven a esperar de pie hacinados. Al otro lado del espacio se divisan sillas. La situación común sigue siendo incierta. La cinta de barrera separa, obstaculiza, impide el acceso. A la vista de este «destino», los individuos van conformando poco a poco una comunidad. La experiencia ante la cinta de barrera adquiere un aspecto participativo debido a la configuración escénica y el ambiente en relación con la *superioridad desasosegadamente sensual*. Fischer-Lichte destaca el significado del ambiente para la experiencia de la realización escénica. Genera e intensifica las ideas de espacio e impone físicamente al espectador los objetos acumulados en el espacio; «penetran en él. Porque no se sitúa *frente* al ambiente ni se distancia de éste sino que es capturado y envuelto, se sumerge en él» (Fischer-Lichte 2004: 203). El ambiente, generado por la grabación, la oscuridad y la situación social de hacinamiento, origina una experiencia inmersiva.

La supresión de los límites habituales entre el escenario y el público genera incertidumbre, también en relación al papel propio, así como pretensiones que aspiran a reducir dicha incertidumbre: ¿Por qué no se puede pasar aquí? ¿Por qué se le niega un asiento a un espectador que ha pagado su entrada? Pero el escenario permanece cerrado, lo cual genera preguntas que no obtienen respuesta. Así se pasa del uso de texto de *superioridad desasosegadamente sensual* a la *privación y negación*. Ello sugiere pensar en fronteras nacionales, en accesos que pueden estar cerrados. Estas ideas pueden convertirse en una experiencia corporal incómoda, dado que los espectadores todavía permanecen de pie. Uno se imagina quizá los actores todavía ausentes. La realización escénica permite así también una experiencia espejada de la exclusión que no se transmite lingüística o simbólicamente en un flujo de información dirigido *del* escenario *al* público, sino que éste experimenta de forma física y concreta. Entre fuera y dentro, público y escenario, teatro y realidad, la cinta de barrera constituye algo similar a un umbral en el sentido de una concreción de la experiencia estética formulada por Fischer-Lichte (2005: 100) como experiencia umbral. Aquí, chocan ideas contrarias: soledad versus comunidad, oscuridad versus volumen sonoro, tendencia hacia la huida versus

proximidad. El inevitable contacto con otros espectadores en el grueso del público reafirma lo contrario de la soledad: estamos a tu alrededor.

La barrera también representa una negación de la comunicación. Se espera que por fin hable alguien. De acuerdo con una apreciación basada en la costumbre, el teatro no se desarrolla allí donde nadie dice nada. Pero aquí prevalece una situación teatral sin encuentro con actores, un centro literalmente vacío, como lo reivindica Eiermann (2009: 269) para el teatro postespectacular: «Dado que en estas situaciones (vacías) no existe un interlocutor con el cual el tercero casi se podría fundir al no estar presente una dimensión fáctica (...) porque el tercero en cierto modo sobra en tales situaciones». Dado que hasta este momento sólo el equipo de sonido ha producido texto verbal, la voz en off se convierte en actor sustituto, siendo más experimentable precisamente debido a la falta de actores físicos. El uso de texto de *superioridad sensual* de la situación social y acústica provoca una intensidad aumentada, y dado que no es posible identificar el «texto» de las voces que gritan, puede determinarse una «multidimensionalidad comunicativa» —según Doris Meierhenrich (2017: 26) en su artículo «Theater der wandelnden Blicke» («Teatro de las miradas deambulantes»), representativa de las obras de arte inmersivas más recientes— que en relación a la dimensión *semiótica* puede definirse como uso de texto de nerviosismo y furia.

Precisamente dada la actualidad del tema de los refugiados, los usos de texto de *estímulo sensacionalista* y *agobio* pueden incitar a un «cuestionamiento crítico de las estructuras propias de percepción y prejuicios» (Schouten 2007: 13). Mientras esperan ante la cinta de barrera, los espectadores tienen la posibilidad de reflexionar sobre si pueden contribuir a decidir el curso de la realización escénica con su comportamiento y cómo pueden hacerlo. Porque ante la cinta de barrera se experimentan como involucrados en la situación ya en ese momento y antes de la aparición de los actores, pueden imaginar la reversibilidad de la situación, y más cuando la ausencia de actores —de forma similar a la realización escénica de *Numax-Fagor-Plus* de Bernat— crea un centro vacío que ellos «llenen» cuanto menos provisionalmente con su mera presencia. El reflejo de espectadores y actores (ausentes) es más fácil cuanto menos suceda escénicamente hablando. Además, los espectadores seguramente tendrán sus ideas previas sobre los actores, cuya aparición esperan, por ejemplo su aspecto, estatus, etc. Cabe suponer que unos actores físicamente presentes mitigarían la actividad de la imaginación dado que satisfacen escénicamente la necesidad orientativa e informativa.



Una vez el uso de texto de *superioridad desasosadamente sensual* haya desalojado a los espectadores de su seguridad y los haya trasladado a una situación de crisis representativa, no estando a salvo del ruido de la manifestación de la grabación ni siquiera fuera de la sala de espectáculos, ahora, antes de la aparición de los actores, participan en la acción escénica y están preemocionalizados, dejando de ser meros consumidores de un espectáculo. Un traslado esquemático de la situación de la acción de la realización escénica a la realidad social hace suponer que también «afuera», en la situación social real, es incierto a qué lado de una valla uno podría encontrarse un día. La precariedad de la situación teatral puede convertirse fácilmente en una mirada crítica de la precariedad de la situación social. En este sentido, los aspectos inmersivos y participativos de la realización escénica apoyan sinérgicamente lo crítico de la realización escénica, que se manifiesta sobre todo como crisis de la norma teatral (los espectadores a un lado encuentran a actores al otro) y como pregunta por la diferenciación de la posición del espectador normalmente inequívoca en nuevas posibilidades («qué hago si tengo que participar»).

En *els suplicants//conviure a bcn*, la espera, el desasosiego y la *superioridad sensorial* de la pista sonora, así como la apertura sugerida en la réplica de los papeles frente a una renegociación de las posiciones sociales, desencadenados por la falta de un texto explicativo, implican más allá de la confusión o curiosidad superficial también la diferenciación, el cuestionamiento y la apertura o ampliación de las opciones de interpretación y actuación, evocando de este modo la dimensión crítica de la realización escénica.



Fig. 14: dorso flyer impreso. Foto: Christina Schmutz



Fig. 15: Parte delantera flyer impreso y parte frontal digital. Foto: Sandra Gross

### 3.3.2. Flyer: erotismo y muerte – juego con estrategias de venta

La información previa extraíble del folleto también constituye una fuente del uso de texto: el texto y las fotos que allí aparecen influyen en la predisposición del espectador y por ende en su experiencia de la realización escénica. Puede verse el dorso del folleto impreso y la foto del anuncio digital, similar a la estructura y la imagen de la versión impresa en papel, si bien está es en blanco y negro y la versión digital en color.

En la Fig. 14 se ve el dorso del folleto en formato A5: arriba a la derecha se encuentra una pequeña foto en blanco y negro que muestra el brazo de una mujer en alto con el dorso de la mano, también visible en el fotomontaje en tres partes del folleto digital (ver reproducción en color en la imagen Fig. 15). Debajo y al lado está un texto. La foto con la mano parece decir «¡alto!», «¡hasta aquí!»: este gesto se transmite de manera directa, cualquier espectador puede interpretarla como «mano elocuente»; pero ¿qué dice el gesto? Es ambiguo y al mismo tiempo inteligible e ininteligible: además de «¡alto!», también puede interpretarse por ejemplo como «¡socorro!» o «¡mira!». Como «¡alto!» puede relacionarse, más tarde, con la experiencia de la cinta de barrera; como «¡socorro!», con la imagen del agua en la parte izquierda del tríptico, en la que se puede asociar al Mediterráneo como tumba de refugiados ahogados; como «¡mira!» en el sentido de «¡mírame!», con la señal erótica del brazo femenino descubierto en la pequeña imagen a la derecha. De este modo, la imagen de la mano exige del observador lo que Ulrich Rehm (2004: 29) escribe sobre el jeroglífico: «más allá del mero estar informado, el jeroglífico requiere inspiración personal e intuición intelectual». Allí donde el simple conocimiento o información privilegiada no son suficientes para

entender, debe entrar el trabajo de construcción cognitiva del receptor. La ambigüedad del simbolismo iconográfico abre de este modo el espacio de las posibilidades interpretativas y activa la imaginación.

El texto montado debajo de la foto comienza con preguntas y parece querer involucrar a los espectadores en el tema y la producción. A la izquierda de la foto está indicado el equipo de producción y artístico, debajo figura información sobre las fechas de las funciones. Texto y foto están enmarcados en negro, lo que alienta la asociación con una tarjeta de pésame con ocasión de una defunción: la alusión sólo se hace perceptible a posteriori, pero es posible que puede evocar subrepticamente una tensión expectante relacionada con el hundimiento, la enfermedad y la muerte.

La calidad sencilla del folleto hace pensar en folletos repartidos en manifestaciones. El fotomontaje consta de un tríptico de tres fotos y una cita: a la izquierda una patera volcada en el mar, en el centro un brazo extendido con la mencionada mano tendida y a la derecha una mujer joven. El tríptico contrasta de forma impactante con el texto informativo en tonos vivos de azul y rojo con el que se ha hecho publicidad de la producción en las redes sociales. La atractiva mujer joven de la foto (Catalina Esquivel, alias «la muerte roja») está sentada en el suelo, vistiendo un vestido rojo muy escotado. Su cara está marcada por la incredulidad y el horror, creando un contraste con el erotismo del vestido rojo y su cuerpo joven. Con el brazo izquierdo se tira del pelo, como si quisiera sustraerse a un desastre cualquiera. La foto al lado muestra una patera volcada a la deriva en el mar, sumida en un azul surrealista. Una cita de la obra *Los suplicantes* de Esquil pregunta en letras grandes y gruesas: «¿On s'ens endurà aquesta onada?» La cita está extraída de la obra *Las suplicantes* de Esquilo y está montada de forma llamativa a través de toda la foto. La pregunta salta a la vista. Juega con la metáfora del mar y la fuerza de sus olas: sugiere la idea de un futuro incierto, resaltada por el blanco clínico de la letra y su contraste dramático con los demás colores artificialmente chillones. El diseño se sirve de este modo de unas formas mercantilistas que ponen la imagen en primer plano, tematizando el creciente problema «de la obligación general de amenidad y presentación publicitariamente estética» (Baringhorst 2004: 142). De la cita y el fotomontaje no surge una historia coherente: la imaginación del observador debe activarse sola, la combinación ambigua de texto e imagen no parece deberse a ningún mensaje, la oferta lingüística y el material gráfico no se explican mutuamente, sino que parece más bien predominar estéticamente el

principio del montaje. Sin embargo, la barca volcada también puede recordar que en el Mediterráneo se ahogan refugiados; esta connotación también viene dada por el texto correspondiente. En cambio, los colores de estética publicitaria y el erotismo de la mujer representada constituyen un contraste cínico. Tampoco existe referencia alguna a que se trate de una función teatral.

El fotomontaje de la invitación digital está centrado, lo cual lo hace llamativo. Alude a los temas de la realización escénica: convivencia, estrategias de escenificación social, «avalancha» de lo foráneo, anhelo de retiro. Las preguntas subsiguientes están relacionadas con temas individuales y de política global, por ejemplo el desplazamiento de los límites:

Com vivim? Com canvien les formes de viure i conviure amb la por dels estranys que són davant nostre i la por que sentim davant l'excés de gent desconeguda? Com es pot parlar d'una poesia del desbordament o excés que també contempla fenòmens contraris com ara l'anhel de silenci i recés? Quina imatge ofereix un món globalitzat en el qual les fronteres per a mercaderies i diners cada vegada són més permeables i en canvi sempre més angostes per a les persones?

También las preguntas a modo de tesis traen a la memoria del lector estrategias de ventas que sugieren un contacto individual con el cliente. (Sirvieron como base dramática de la producción: la forma artística del teatro, consumida por una minoría social, es anunciada de manera autoirónica como bien de consumo mediante preguntas llamativas). De este modo, puede generarse la idea de que aquí no se facilita información seria *sobre la producción* sino que el propio tríptico forma parte de ésta. (Como sabe la investigadora en calidad de implicada en la producción, esta sospecha no carece de fundamento: el concepto de realización escénica no apunta a la documentación sino al entretenimiento, humor, emoción y análisis crítico, lo cual está fomentado por la incertidumbre en relación al nivel de realidad de la información en folletos. En el caso del presente folleto, las informaciones sobre los nombres de los participantes y su forma de participación, así como otras informaciones serias quedan al margen de esta libertad satírica). Se le añade una breve información seria sobre el contenido y la base temática de la producción que esboza la tesis dramática de un «doble movimiento migratorio»: por un lado, los refugiados que vienen en Europa; por el otro los europeos que se retiran a su intimidad, huyendo de sí mismos. El texto reviste el tema teórico de un lenguaje grandilocuente y poético, renunciando a los resúmenes

habituales de contenido y a la mención de los directores. La composición seleccionada de imagen y texto hace experimentable un uso de texto que se puede calificar de *contexto de contrastes*, pudiendo originar diferentes reacciones en el observador: indignación, necesidad de aclaración o ideas sobre la complejidad de los sucesos políticos asociados, actuación propia y valoración moral. La confusión generada por este contraste está pensada con vistas a la apertura de patrones de explicación y percepción incorporados.

Las primeras impresiones anteriores al inicio de la función —esperar, preguntar, excitación, agobio, duda— influyen en las experiencias posteriores. Especialmente el uso de texto de *superioridad desasosegadamente sensorial anónima* hace notar que la información, la comunicación, el lenguaje y la comprensión pueden verse imposibilitados o cuanto menos dificultados por circunstancias físicas supremas. El tema del extranjero y lo extranjero tiene su importancia, porque las impresiones contradictorias del folleto (en el uso de texto de *contexto de los contrastes*) permiten interpretar lo foráneo como temática de los refugiados y —mediante la reflexión imaginaria de la situación de la cinta de barrera— como posible destino de uno mismo. No obstante la relación mimética de estas impresiones con las que podrían experimentar los refugiados reales en un mundo nuevo que en parte les recibe con escepticismo o incluso rechazo —dicha relación mimética no es tema de la presente investigación—, los usos de texto de la zona marginal de la realización escénica —es decir, experimentados a partir del folleto y durante la banda sonora— niegan la orientación informativa esperada: en su lugar, el espectador es sometido a una experiencia inmersiva y experimenta una proximidad física inesperada con el tema negociado. De este modo, subvierten la norma de una distancia segura de observación hacia el escenario y suscitan cuestiones formales y de contenido, que a su vez crean un marco para las experiencias subsiguientes de la realización escénica. Ésta última aparece en un contexto más complejo, fomentando la criticidad (en el sentido de multiplicación de las diferencias). La experiencia teatral ya no se produce simbólica o miméticamente sino que cabe contar con que la acción también esté relacionada con cada uno de forma real y corporal. En este sentido, el procesamiento de la experiencia se complica. Siempre y cuando exista un uso de texto que corresponda a dicha experiencia, puede considerársele *multiplicador de la complejidad*. A nivel lógico es negativo: se espera un texto que aclare el ambiente desasosegado, al menos tras un cierto tiempo esperando

ante la cinta de barrera, pero la realización escénica lo deniega. De este modo se experimenta como negativo porque la falta de un texto esperado genera una frustración en sentido psicológico. De ahí que no quepa esperar que esta *multiplicación de la complejidad* incite al pensamiento crítico. En cambio, lo crítico aparece aquí en el sentido de *crisis*, como ya se ha apuntado anteriormente.

Los actores no pueden influir directamente en el folleto como tampoco en el sonido ambiente; están sometidos a ambos fenómenos al igual que los espectadores. Lo *desasosegado* y *abrumador* del sonido ambiente y la contradicción cínica del diseño del folleto afecta por este motivo al público del mismo modo que a los actores, por lo que en cierto modo se genera una igualdad entre ambos colectivos ante la experiencia de la realización escénica, constituyéndose al mismo tiempo como experiencia performativa. La sutil igualdad transmitida por esta equiparación simbólica corresponde exactamente a la estructura de la experiencia estética del teatro postespectacular. Pero la inmediatez sensual de lo *desasosegado* (como aspecto postdramático) se complica al no situarse en el centro sino que aparece como forma *marginal*, «sólo» como escena de entrada, es decir al margen, dejando abierta y subrayando la pregunta justamente por dicho centro, la «esencia» de la realización escénica: ahí reside un aspecto formalmente crítico. El resto de la experiencia de la realización escénica no viene dada en primera línea por la situación como tal, como escribe Eiermann (2009: 353), sino «debido a un conocimiento por parte del público de las condiciones marco de la situación, en definitiva debido a un conocimiento que resulta en gran parte del uso de aquellos soportes a través de los cuales se ha anunciado la situación». Ello significa que no se viven necesariamente experiencias importantes y críticas allí donde se les espera —por ejemplo, como punto álgido de una escena— sino por ejemplo en el perímetro de la realización escénica. Este rodeo y sutilidad del desplazamiento del foco de los aspectos mostrados directamente de una realización escénica hacia los lados más ocultos y marginales aparece como una crítica postespectacular de la ilusión postdramática de la transmisión directa.

### **3.4. Material de texto escrito: montaje, fragmentación y dimensiones desbordantes**

Una observación del texto —que forma la base de la realización escénica— pretende reflejar posibles contextos entre usos de texto durante la realización escénica y el material escrito facilitado a los actores durante los ensayos y desarrollado y modelado en parte por éstos. La facilitación de textos a los actores presenta varias peculiaridades: el material no consta por completo antes del primer ensayo sino que se genera en parte a lo largo del trabajo o entra de forma diversa en el mismo. Por lo tanto, sería adecuado hablar de un híbrido entre versión escrita y plan de producción. Por este motivo no se ha publicado la presente versión. Representa un montaje de fragmentos de texto literarios, periodísticos y teóricos que corresponden estéticamente a diferentes géneros, épocas y lenguajes. La unidad de los diferentes textos y las perspectivas que pertenecen a los mismos se interrumpen de acuerdo con Walter Benjamin (1983: 574), pues lo montado interrumpe el contexto en el que está situado: «los harapos, los desechos, los quiero inventariar, sino hacer justicia a ellos de la única manera posible: usandolos». La versión textual ha sido elaborada antes y durante el proceso de ensayos y también contiene las escenas elaboradas de forma improvisada con los actores y que no cuentan con ningún texto fijo. El texto no está dividido en actos y escenas sino en 4 partes con títulos sugestivos llenos de alusiones: éstos se generan en las conversaciones conceptuales del tándem director. Su función no es meramente descriptiva sino que se convierten en fuente de asociaciones para otros textos e imágenes que terminan entrando en la producción, modificando de nuevo los títulos. Mediante este movimiento cíclico de práctica y formación conceptual, los propios «títulos» generan ideas, pasando a formar parte de la producción.

El montaje de texto formado de este modo presenta los rasgos formales de los textos de teatro postdramático. Los fragmentos que constituyen el texto están mayoritariamente en catalán, pero algunas partes están también en castellano y en los idiomas africanos wólof y ghomálá'. El multilingüismo que caracteriza los textos postdramáticos «desmonta la unidad de las lenguas nacionales» (Lehmann 1999: 268). El carácter material de la lengua así como la «dificultad de la comunicación lingüística» pasan a un primer plano y el «acto físico y motor de recitar texto o leer sale a colación como proceso no autónomo» (Lehmann 1999: 269). El uso de idiomas extranjeros

transmite irremisiblemente experiencias de pérdida de control, espontaneidad y los límites de la competencia comunicativa. Los textos de teatro postdramático se caracterizan por una «vinculación decreciente del sujeto», tal y como lo describe Gerda Poschmann (1997: 178) en *Der nicht mehr dramatische Theatertext* («El texto teatral ya no dramático»): «Cuando el sujeto, que ya no es el centro, está subordinado al discurso y dominado por él, el lenguaje ya no debe entenderse en relación a su sujeto como medio para la comunicación, sino que adquiere un valor propio». En la colisión entre los distintos géneros de los textos y las épocas en las que surgen se puede ver una analogía (atemporal) con el tema (de la historia contemporánea): la colisión entre estructuras *sociales* y *comunicativas* posiblemente incompatibles. El *montaje* presenta los textos literarios de Elfriede Jelinek, Esquilo y Edgar Allan Poe junto a fragmentos de textos de Frithwin Wagner-Lippok y citas de textos teóricos y de textos mediáticos, además de la traducción al catalán de fragmentos en wólof y ghomálá' y muchos otros fragmentos propios improvisados durante los ensayos y las funciones.

#### Descontextualización y recontextualización: elementos del montaje de textos

El montaje está compuesto de los siguientes textos o fragmentos de textos (los títulos originales figuran en cursiva; los autores se indican entre paréntesis):

- t1: Huida - It's just a shot away: Die Schutzbefohlenen («Las tuteladas», de Elfriede Jelinek)
- t2: Grito desde la profundidad (Èsquil: Els Suplicants)
- t3: Arquitectura de la violación (Frithwin Wagner-Lippok)
- t4: Statements performativos (citas de medios)
- t5: Cena Rosa (Frithwin Wagner-Lippok)
- t6: X- apertura (improvisaciones)
- t7: Huida de uno mismo: La máscara de la muerte roja (Edgar Allen Poe)
- t8: Diálogo con los muertos (citas de Heiner Müller y René Girard)



t 1. Huida – It's just a shot away: *Die Schutzbefohlenen* (‹Las Tuteladas›; 2013)  
de Elfriede Jelinek

El monólogo de 40 páginas de Jelinek es un montaje hecho a partir de distintos discursos literarios, políticos y filosóficos. La Premio Nobel de 2004 es conocida por su frase provocativa de que no quiere «teatro alguno».<sup>38</sup> *Las Tuteladas* se convirtió en base de la versión escrita del texto. Con el título de *Die Schutzbefohlenen* (‹Las tuteladas›) Jelinek hace una clara referencia a la tragedia de Esquilo escrita el 463 a. C. *Las suplicantes* (en alemán ‹Die Schutzflehenden›) – pero se aparta significativamente del título de Esquilo: para la autora lo importante es claramente el aspecto de la reivindicación de los suplicantes al cumplimiento de una ética europea, en definitiva a un derecho documentado de protección y apoyo, como por ejemplo se recoge sobre el derecho de asilo en el Artículo 16a (1) de la Constitución de la República Federal Alemana: «Las personas perseguidas por cuestiones políticas tienen derecho a asilo» (GG (constitución), estado actual: enero 2018, p. 5). Ya en el título Jelinek se posiciona sobre el controvertido debate que hubo en Austria, su país, en 2012 sobre la posición a tomar ante la llegada de numerosos refugiados y sobre las protestas de refugiados que hubo en Viena, especialmente los acontecimientos que hubo alrededor de la Iglesia votiva y el Refugee Protest Camp Vienna (<https://refugeecampvienna.noblogs.org.>) en el que en 2015 tuvo lugar una larga protesta con conexiones internacionales contra el asilo político estatal.

El núcleo de *Die Schutzbefohlenen* de Jelinek está constituido por la idea de Europa y la denuncia de que Europa paradójicamente no es o ya no puede ser lo que se nos ha «vendido» como Europa a través del lenguaje «comprado». Los tutelados transmiten este mensaje como altavoz sin voluntad propia de discursos impuestos de mitología cotidiana. En ellos y a través de ellos se deconstruye la seguridad y la definición de Europa: «Al mismo tiempo, sus historias e identidades, que en el texto de Jelinek sólo aparecen aisladamente, hacen frágiles los límites culturales, políticos y geográficos de Europa, induciendo una desidentificación de Europa consigo misma» (Busch 2016: 10). En este sentido, los tutelados se defienden ante las ideas prefijadas de los discursos públicos acerca de sus motivos de fuga, ante encasillamientos sociales y

---

<sup>38</sup> «Rechazo el deseo de generar vida en el teatro que ha atraído a casi todos los autores. Quiero exactamente lo contrario: crear algo inanimado. Quiero quitar vida al teatro. No quiero teatro alguno» Elfriede Jelinek (1983: 102).

conceptos identitarios defendidos subrepticamente: su lenguaje es irónico y polémico, utiliza técnicas de alienación y citas y abre espacios de asociaciones, remitiendo a ideologías y estructuras de poder ocultas.

Los *Schutzbefohlenen* de Elfriede Jelinek (2014) entreteje *Las suplicantes* de Esquilo, en el sentido de una tragedia moderna sobre refugiados, con numerosas formas y asociaciones intertextuales de trasfondos culturales e históricos. Teniendo en cuenta esto, Bärbel Lücke (2017: 3) describe el texto de Jelinek como un tejido: «Los textos como collages son un distintivo específico artístico de Jelinek, pero los collages son menos interesantes formalmente que el hecho de que todas las informaciones, todas las referencias, todas las interrelaciones y los entretejidos temáticos creen el texto como un tejido en el que el modelo lingüístico que sobresale se convierte también en modelo mismo, en un paradigma sobre violaciones de los derechos humanos en Europa: el propio uso lingüístico fuerza las fronteras nacionales y pone en la picota no solo a Austria, sino a la Europa neoliberal». Jelinek (2013) acuñó el concepto de «Superficies lingüísticas» para la forma musical específica de sus textos aparecidos sobre todo en acontecimientos políticos actuales:

Las figuras aparecen, no las he pensado, conmigo siempre tiene que crearlas otro, un director, una directora, yo sólo apporto mi caos, mis inventos arbitrarios, bastante desordenados, ni tan solo se distingue lo importante de lo insignificante.

Las voces mediáticas, que el texto a menudo distorsiona o cita de modo que las hace difícilmente reconocibles, actúan como contrapuntos que aparecen de repente, construyen abismos, formulan posibilidades alternativas y a partir de su perspectiva surgen las otras voces como trasfondos de juicios y prejuicios sociales. En lo que respecta al contenido, distintos aspectos sobre la huida se convierten en contenido lingüístico. En lugar de una acción, el texto personifica posiciones que se encuentran juntas como las distintas versiones de los testigos de un accidente o de un delito y que dan lugar a una dinámica dramática imprevisible y peculiar a través de su relación los unos con los otros. De este modo, a veces el texto juega con las asociaciones provocadas por los campos semánticos de «flüssig» («fluido») y «Flut» («aluvión»): «wir sind überflüssig» («somos superfluos»), «Flüssigkeit» («fluidez»), «Suppe» («sopa») y palabras parecidas:

Les persones ja són al líquid, liquidades líquides, i en el líquid es dissolen, i tant, ens liquidem dissolts, com sopa de sobre ràpida, ja no cal que ens amoïnem per res, això és el millor de tot, ja no som cap misteri per aquesta gent tan hospitalària, encara que sense hospitals per a nosaltres, ja ens coneixen, però abans que ens coneguïn, ens tastaran i jutjaran de tota manera, justament per això mateix, ens tasten, ens jutgen, un judici ràpid, tast ràpid, sopa de sobre desfeta en aigua, i si algú no es desfà de la barca, ells ja el faran solut, ja s'encarregaran de liquidar-lo, fer-los solubles amb els líquids liquidats finalment de la vella pàtria de la qual ningú ens dissol i de la qual ningú ens rescabalarà, de fet ja no val res, ni a nosaltres ens val; ens dissoldran, però beure'ns, ningú ens beurà, no els faria profit, els països ja no ho suporten més, l'estómac no ho aguanta més (Jelinek cit. en Schmutz/Wagner-Lippok 2015: 5).

Otra perspectiva queda personificada en el recelo de ciudadanos que ven a los refugiados como competidores:

així doncs, i per què té ara, aquest estranger, un seient al metro i jo no? com és que hi ha pujat abans que jo?, ell sempre n'hauria d'estar exclusivament baixant!, davallant, en caiguda!, això és com amb els valors?, com amb les trampes i els caus i cataus... Aportem als altres un joc just i respecte, és el que s'exigeix de nosaltres, hem de tractar els altres com voldríem que ens tractessin a nosaltres mateixos. .... Sisplau per favor, fem-ho, aportem, aportem-hi respecte, fins i tot ens precedeix el respecte, perquè també nosaltres podem aportar-hi alguna cosa, afegir-hi alguna cosa, afegim nosaltres, li tornem de nou el respecte, perquè també nosaltres hem rebut de nou el respecte, no ens en recordem, de quan va ser l'última vegada, però sí que vam rebre alguna cosa, crec, un termos, perquè a l'església hi fa molt de fred, i igualment, d'igual manera volem que ens tractin, no com si fóssim la filla del president rus, que no necessita ningú, però que ho rep tot, nosaltres l'aportem, voluntàriament i generosament, aportem respecte, on l'hem de deixar?, érem tan servicials, tan disposats a dipositar el respecte, a mostrar respecte, perquè també ens van mostrar respecte a nosaltres, on l'hem de posar ara?, on l'hem de posar, aquest respecte? I nosaltres, on ens hem de posar, nosaltres? Aquest respecte s'ha eixamplat massa (ibid.).

El texto da la palabra a distintas voces, sin hacer reconocible ningún personaje: podrían ser incluso refugiados mismos o políticos que critican la permisiva política de asilo o ciudadanos empujados por el miedo. En la multiplicidad de voces se refleja la diversidad y la emocionalidad de las contribuciones en la red digital que a menudo comentan el problema de un modo irreflexivo e indiferenciado. También da la

impresión como si el lenguaje de Jelinek transformara la privación de los derechos de los personajes en una inconsistencia y vaguedad lingüísticas: donde se acaba el derecho, cesa también la consistencia lógica del argumento y la configuración económica de estructuras lingüísticas: de este modo, la propia lengua, en palabras alteradas, creadas a partir de pedazos, se convierte en cierto modo en espejo de la dignidad humana afligida, pisoteada, alterada. Se han seleccionado 9 páginas del texto de Jelinek.

## t2. *Gritos desde la profundidad* – entretejidos en el texto de Elfriede Jelinek

En el texto de Jelinek se entretejieron, para su escenificación, citas literales de la tragedia de Esquilo aparecida en el 463 a.C. *Las suplicantes* (en traducción al catalán de Carles Riba 1982). Estas citas ya se encuentran elaboradas y de forma inmanente en *Die Schutzbefohlenen* de Jelinek, como también sugiere el título de la obra de Jelinek, que deriva del título de Esquilo. En Jelinek se confrontan la utopía humanística de la Antigüedad y la realidad del presente. En el texto de Esquilo las hijas de Dánao huyen de Egipto a través del Mediterráneo, bajo el mando de su padre, para no tener que casarse con los hijos del rey. Una vez llegadas a Argos, el rey Pelasgo decide otorgarles refugio a las que suplican protección.

En el texto original de Esquilo, por el contrario, predomina un aspecto significativo para la escenificación: «Las suplicantes» se llaman en griego antiguo Ἰκέτιδες (en alemán Hiketiden), literalmente: las suplicantes o las que piden súplica, en latín «supplices», el acto de suplicar inglés: «supplication» o «to plead», que etimológicamente proviene del francés antiguo «plaidier», y este, a su vez, al latín «placere», el verbo «placer» en español. Por lo tanto, estas *suplicantes* buscan ayuda, sin embargo, en tanto que buscadoras de ayuda, también quieren gustar, tanto en el sentido literal como metafórico, quieren caer bien a aquellos a los que les solicitan ayuda: la escenificación pretende hacer hincapié sobre este aspecto en el modo cómo entran los actores: no solo se considera la ayuda, sino también su aspecto físico, su imagen. En su huida no se sienten inferiores, sino que sienten una curiosidad animada por el encuentro con los extranjeros. Eso comportó que fuera deseable que se mostrara una cierta coquetería de modo distinto en cada uno de los cuatro personajes y se reforzó durante los ensayos. Y a diferencia del estatus de los refugiados este solicitar y este suplicar desembocan en un ritual, tal y como lo trata Angelos Chaniotis:

La hiesia es un ritual, el asilo es un estado. La palabra *hiesia* hace referencia al uso de ciertos actos rituales (llevar ramas envueltas en lana, tocar el altar) en una secuencia determinada por ciertas normas; el *hietes* (un nomen agentis) es el (único) que lleva a cabo este ritual; el verbo *hieteo* hace referencia a la realización del ritual. *Asylos*, por el contrario, es un adjetivo que describe como atributo el estatus especial que tienen algunas personas o lugares, su estado: el *asylos* disfruta de una protección especial delante del ataque de extraños (Burckhardt 2007: 233-234).

Los temas políticos huida, permiso de asilo y denegación de asilo representan así las arterias principales de la conexión intertextual de Jelinek con Esquilo. La dimensión histórica y humanística de la temática debe aclararse y *mostrarse* en la escenificación a través de la incorporación explícita de algunas citas de Esquilo:

Tals són els tristos dolors que dic en els meus clams aguts, sords, atorrentats de llàgrimes, ié, ié!, aquests clams avincents a cants fúnebres: viva, m'honro amb els meus propis gemecs.

Sí, pertot arreu ineluctables neguits! Una multitud de mals, com un riu, em ve a sobre: m'he forejat en aquesta mar de ruïna, sense fons, impassable, i no hi ha enlloc un port obert als meus mals! (Esquilo cit. en Schmutz/Wagner-Lippok 2015: 5)

Al propio procedimiento intertextual de Jelinek, la escenificación aplica una capa adicional, reiterando de alguna manera el estilo del texto original en la elaboración del texto y con ello poniendo en un primer plano ese aspecto lingüístico: la antigua lengua en verso provoca en la red y los rastros temáticos y estilísticos antiguos y modernos una transgresión y apertura, transportando así ya en la versión del texto escrito aspectos de lo crítico (crisis y espacio de posibilidades).

### t3. Posible imposibilidad de un diálogo - *Arquitectura de violaciones*

El autor de este diálogo es Frithwin Wagner-Lippok, quien lo dramatizó junto con dos *performers* africanos, Boris Talom (Camerún) y Falou Gueye (Senegal), después de traducirlo con ellos a sus respectivas lenguas: ghomála' y wólof. El diálogo gira en torno a posturas adoptadas frente a las exigencias de la Plattenbautenarchitektur (arquitectura socialista prefabricada). La lengua ghomála se habla principalmente en el oeste de Camerún y la lengua wólof en Senegal. Esas dos lenguas africanas son distintas, pero a cualquier persona no africana le suenan ambas tan extrañas que apenas

nota la diferencia. El diálogo, que apenas ocupa una página impresa, sigue la estructura de discurso y réplica. Esa forma de diálogo se corresponde con la forma dramática de discurso y réplica, por lo que enlaza con la tradición teatral de la esticomitía, en la que, como ocurre en *Edipo rey*, de Sófocles, se alternan las réplicas. Por lo tanto, se da una conexión transversal con el texto t2: *Grito hondo* – Esquilo, *Las suplicantes*, comentado anteriormente.

Las últimas réplicas son las siguientes (Schmutz/Wagner-Lippok 2015: 14):

B: Kà jiè, chú'u, dà' chú'u, â pè bé púu lâ'am dom'ô chúm chúm te'o kúng, bè ó go le dzè ne thoue'à pá'. – Ni idea. ¿Guerra? ¿Violencia? Si te han violado más de una vez, prefieres vivir en una caja cerrada. Esto es la escenografía para una violación.

F: *lolou moy keurou siff* – *Arquitectura de violaciones*.

B: *Mmm* – *Sí*.

El uso de esas dos lenguas africanas en un mismo diálogo conduce a un diálogo imposible: es como si un portugués que solo sabe portugués hablara con un francés que solo sabe francés. Por lo tanto, en la realización escénica, ese uso textual —el que solamente puede experimentarse como expresión incomprensible (i.e. ghomála'o wólof)— conduce a la siguiente situación: un diálogo es imposible *semánticamente*, mientras que sea *pragmáticamente* posible: como juego mimético del teatro. Se actúa como si uno entendiera al otro. Pues, en conjunción con ese uso textual, el texto escrito produce la posibilidad de una imposibilidad. Formulado viceversa, la imposibilidad semántica de un diálogo abre la posibilidad de un entendimiento en escena, que, en cualquier otro caso, sería imposible: una posibilidad imposible.

#### t4. *Performative statements* (citas de medios)

Otra fuente textual, citas de los medios de comunicación; en concreto del artículo «Wozu ein Handy?» («¿Para qué un móvil?») de Fritz Habekuss y Stefan Schmitt (2015) el texto se tradujo al ghomála'). En ese artículo que contiene conversaciones de un refugiado africano con su madre que se ha quedado en su país, entre otras cosas se define el smartphone como un aparato global y democrático, tiene lugar un cambio de perspectiva, a través de la que se ve con otra luz evidente como

un smartphone en el sentido de volver a encantar el mundo. Aparte de eso, se utiliza texto de una entrevista de Caspar Shaller y Elisabeth von Thadden (2015: 67) para el periódico *Die Zeit* con la pintora y autora siria Kefah Ali Deeb, en la que el moderador de radio nigeriano Larry Macaulay comenta la actitud defensiva europea:

En primer lloc i sobretot sóc africà, i només en segon lloc nigerià. Per a mi és primordial que cap raça en domini una altra i que tothom respecti els drets humans. Cada persona d'arreu del món hauria de poder ser lliure d'anar allà on volgués, però la realitat n'és una altra: no tenim els mateixos drets. Un passaport europeu obre totes les portes. El meu passaport no (Schmutz/Wagner-Lippok 2015: 6).

Al diàlogo *Vergewaltigungsarchitektur* («Arquitectura de la violación») se le añadieron las citas siguientes de un texto de Julia Friedrichs (2015), publicado en la prensa con el título de «Entschleunigung. Die Welt ist mir zu viel» («Desaceleración. El mundo me supera»):

Busco aclarir-me i orientar-me – Necessito pensaments clars, menys desassossec interior.

A mi, moltes coses m'han entristit. Per exemple, quan he obert el diari o engegat la tele i he pensat: ohdéuohdéuohdéu, però què està passant aquí?

El soroll del dia ens distrau del que és important.

Què puc fer encara? Amb qui em puc trobar encara? Per a tot i tothom hi ha alternatives.

Arran d'això creix la necessitat de trobar una veu pròpia que digui: Això és el que de veritat vols, i això és el que necessites. Així va ser per a mi també! (Schmutz/Wagner-Lippok 2015: 12,13).

Esas citas no tienen, en cuanto a contenido, una relación directa ni con el diálogo ni con el tema de la cena. No obstante, aluden a la moda de apartarse de los problemas exteriores y huir hacia lo interior. A pesar de su tendencia a la crítica social y al escapismo, pueden catalogarse de ideológicamente ambivalentes. También admiten la suposición de una «huida en masa hacia la burguesía» que, en el año 2015, se debatió en los suplementos culturales como «nuevo espíritu de la época» y «tipo de mentalidad» (Friedrichs 2015: 13-15). Esas citas, que se entregaron a los actores en los ensayos

como material dramático y trasfondo histórico contemporáneo, se convirtieron posteriormente en parte integral del texto.

t5 Slapstick, instalativo: *La cena rosa*

En contraste con los *statements* aislados —y con un contenido que apunta a fenómenos culturales de fuera del escenario—, *La cena rosa* es un polílogo satírico que le da la vuelta a la situación, al principio realista de una cena, y la transforma en una farsa. Escrito por Frithwin Wagner-Lippok durante los ensayos, contiene elementos del teatro del absurdo y trata de la imagen saludable y acogedora que, en otoño del año 2016, en la época de mayor afluencia de refugiados hasta esa fecha en Alemania, los ciudadanos se formaron de sí mismos al dar una exultante bienvenida a los refugiados que llegaban a las estaciones de tren y que en algunas partes adoptó dimensiones cuestionables. «Rosa» representa el aspecto de la dulzura relacionada con ideas ingenuas de adaptación, escapismo y dejación de la responsabilidad social mediante un activismo saludable que está de moda. Según la tendencia que apunta el texto, todo lo negativo se encubre y se excluye mediante el cuidado excesivo de lo que resulta acogedor. La sátira culmina un ensalzamiento grotesco de la cultura de bienvenida alemana<sup>39</sup> y da bruscamente un vuelco hacia lo contrario tan pronto como vuelve a cuestionarse toda la solidaridad con motivo de una bagatela: a uno de los actores negros se le cae un vaso. Con motivo de ese «acontecimiento», las anfitrionas blancas especulan sin pudor sobre si existen estudios que demuestren que, «estadísticamente», a los negros se les caen objetos más a menudo, y la existencia de esos estudios se niega de inmediato con abierta hipocresía:

Emma            Li pot passar a qualsevol.

Violeta        Ens podria haver passat a nosaltres, els blancs. En teoria.

---

<sup>39</sup> En otoño de 2015, en los suplementos culturales alemanes se desató una controversia en torno a la aceptación exagerada o bien escasa de refugiados en el marco de la singular «cultura de bienvenida» que afloró durante las primeras semanas y que a la vez contrastaba con agresiones xenófobas en otros sitios. En la estación central de Múnich, por ejemplo, muchas familias ofrecieron los peluches de sus hijos a los refugiados que salían en masa de la estación. El término alemán *Willkommenkultur* («Cultura de la bienvenida») se incluyó recientemente en el diccionario Duden: sustantivo, femenino: clima social favorable, conseguido mediante medidas políticas y sociales, que se caracteriza por la apertura y la buena disposición a acoger inmigrantes.



Emma           També a la pràctica!

Violeta         Però justament us ha passat a vosaltres

(Schmutz/Wagner-Lippok 2015: 16).

El texto también puede contemplarse como una especie de mascarada que, en esa «inocencia», puede cuestionar mejor la corrección política y la inocencia del teatro en general y de esa escena en particular. Numerosos discursos teatrales, algunos con acritud ideológica, se centran, por ejemplo, en la cuestión de si los personajes negros tienen que ser interpretados por actores negros y por qué. Mediante la inocencia de la farsa, que se manifiesta en las posiciones políticas —que cambian rápidamente— de los personajes, la potencia crítica contra algunas posiciones se pone mejor de relieve. Al mismo tiempo, abre un marco de pensamiento para distintas interpretaciones, tanto en torno al tema (juicios sobre la llegada de refugiados) como sobre la forma de escenificación (musicalidad frente a la lógica narrativa dramática como principio de estilo).

#### t6. *X-Apertura* con los espectadores: improvisaciones

En las funciones, se entretendió una lista de fragmentos de texto cortos que se volvían a improvisar de nuevo cada vez. La estructura y las ideas generales de esos textos surgieron durante los ensayos. El texto en su versión definitiva correspondiente viene concretado de nuevo en cada función y, por ese motivo, no se encuentra en la versión fijada, sino que es solo un fijador de posiciones. Por eso la denominación «X» que, además, indica que se prevé el uso regular del texto improvisado en la realización escénica, en tanto que:

*Asociaciones de palabras:* en la situación escénica, Boris se pone a hacer intentos para aprender el idioma procurando participar en la conversación con asociaciones de palabras homónimas.

*Conflicto:* Catalina desea sobrepasar el umbral (cuarta pared) como «muerte roja» para ir hacia los espectadores; sin embargo eso se le impide dándole explicaciones improvisadas sobre teoría teatral, aduciendo por qué no es posible.

*Preguntas a los espectadores:* Catalina pregunta a los espectadores quién de ellos huye de sí mismo; Emma y Violeta aprovechan la ruptura producida de la Cuarta pared y abren la escena hacia el público asegurándose sobre su efecto: «¿Les gusta mi chaqueta de piel?» etc.

*Llamada telefónica:* Boris aprovecha la situación para llevar a cabo una conversación en francés a través del móvil con un amigo básicamente sobre el tema «viajes».

Lo crítico de estos textos se encuentra acuñado de modo latente en la versión fijada por escrito, formulado en la forma de «fijadores de posición» («X») y no se concreta hasta la realización escénica.

#### t7. Ruptura de lo narrativo – Huida de uno mismo: *La máscara de la muerte roja*

El cuento de Edgar Allan Poe *La máscara de la muerte roja* de 1842 aparece en la realización escénica de la mano de Catalina como narración improvisada. El texto original se incluyó en la versión escrita en su traducción castellana, y en los ensayos se fijó la estructura básica de la improvisación que la *performer* debía desarrollar de nuevo en cada realización escénica y cuyas palabras variaban por ese motivo. La versión fijada por escrito contiene por lo tanto solo algunos apuntes en español redactados por la propia actriz.

El cuento, desde una perspectiva de la religión cristiana, transforma el miedo al extranjero en la máscara de una alegoría en la que esta aborda lo extranjero de modo colectivo como relación trágica de los sucesos de culpabilidad y pecado: en el cuento nadie escapa a la muerte que va de aquí para allá (la peste). De este modo amplía el marco temático histórico e aporta una visión existencial al tema principal.

El texto aporta una cesura en la narrativa sobre los refugiados: la cuestión de culpabilidad expone paralelos con la cuestión sobre las causas actuales para refugiarse, pero al mismo tiempo también da paso a una dimensión más profunda sobre el *extranjero*. La incontenible irrupción del extranjero —en la alegoría de la peste— en el gran baile de máscaras de la sociedad del bienestar que tras sus muros se cree protegida

del «mundo exterior» hace referencia al escapismo. La sociedad del lujo del cuento de Poe queda en estado de shock con ese descubrimiento; un paralelismo con una Europa a la que le cuesta reconocer que al final no puede contener a los refugiados.

t8: Diálogo con los muertos

- a. citas sobre la muerte de René Girard (Hanimann 2015)
- b. dos citas de Heiner Müller extractos de sus obras completas *Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft* (2008 «Necrofila es amor al futuro»)
- c. citas de René Girard (1972/2006) de su libro: *Das Heilige und die Gewalt* («Lo sagrado y la violencia»)
- d. una cita de los *Schutzbefohlenen* («La tuteladas») de Jelinek cierra así el círculo sobre el texto inicial.

La evocación de la muerte de Heiner Müller, junto con la dimensión histórico-filosófica, inicia también una perspectiva poetológica siguiendo el diálogo con los muertos como una técnica intertextual. Este fragmento de texto que a su vez se compone de 5 referencias se cita según un tratado sobre el texto de Heiner Müller, al definir la función del drama como evocación de la muerte y destaca así la referencia histórica de la literatura dramática (en contraposición a la evocación del presente de muchos textos dramáticos actuales). En este fragmento de texto se cruzan pensamientos de Müller sobre el drama como evocación de la muerte con otros pensamientos de René Girard. Müller opina que una sociedad que ya no tiene ninguna visión fuerte queda determinada por el deseo de un presente eterno: «El gesto de la resurrección, de la confrontación con lo insostenible abre en el transcurso de la concienciación un campo de futuras posibilidades que hace que el mañana aparezca como potencial de lo no cumplido» (Raddatz 2013: 151). En definitiva, el aspecto de la visión y de la utopía puede leerse aquí también como una visión sobre el arte y la creación teatral.

El que mor no és mort en la història. El diàleg amb els morts no s'ha d'interrompre fins que es reveli què hi ha de futur enterrat amb ells. El futur sorgeix únicament del diàleg amb els morts (Müller 2008).

Girard dice: no es el objeto del deseo lo que dirige el comportamiento, sino el deseo del otro, de quien lo quiere obtener, lo que lo convierte en deseable. El niño aprende por imitación; la cultura es un proceso único de mediación mimética y la mimesis es el acto constitutivo de la sociedad. (...) (Hanimann 2015: 33).

La combinación de fragmentos de texto heterogéneos en la base del texto fijada por escrito supone deliberadamente —como montaje— un freno para una historia coherente, sin embargo sugiere la posibilidad de un núcleo central alrededor del cual giran los textos y las escenas y comporta una perspectiva múltiple en relación consigo mismo. En el carácter postmoderno del montaje deslumbra al mismo tiempo la estricta forma textual de la Antigüedad, cuyas partes apuntan asimismo a pesar de su heterogeneidad (Parodos, Stasimon...) hacia un comportamiento uniforme. En el principio de la versión del texto fijada por escrito presentada se encuentra el material sobre los refugiados de la Antigüedad; toda la primera parte (20 minutos hablados) consiste en el texto de Jelinek con citas originales intercaladas de la tragedia de Esquilo *Las suplicantes* sobre refugiados; al final, el cuento de Poe sobre *La muerte roja* y fragmentos de textos sueltos que disuelven el contexto narrativo y abren la acción hacia lo especulativo y lo incierto. Las partes de texto más grandes giran alrededor de la apatridia, la huida en tanto que maldición y discriminación, la huida de uno mismo. A través de la multiplicidad de textos el collage textual se convierte en polifonía, en un coro a varias voces que, ampliando el modelo del coro antiguo, se corresponde a la multiplicidad de voces del «coro» europeo. Cada voz adopta otra perspectiva y articula nuevos intereses. Algunos textos son disonantes, pero otros armonizan, y otros a su vez crean contrapuntos nuevamente.

En consecuencia, el uso lingüístico es heterogéneo. Ya la base escrita del texto facilita un nuevo espacio de posibilidades, que se podría utilizar críticamente en la realización escénica.

Ese desarrollo continuo del propio crecimiento orgánico se ve desbordado, como por ejemplo al añadir las citas originales de Esquilo a la polifonía postdramática de Jelinek, en la que la tragedia antigua ya se encuentra reelaborada, tiene rasgos de un «rizoma», como describe Doris Meierhenrich (2017: 9) en su artículo sobre Deleuze: «Un rizoma es, según Gilles Deleuze, un conjunto de raíces que no ya no conoce ningún núcleo, solo germinaciones y acoplamientos de canales de avituallamiento a todos sus recursos nutricionales posibles, también de otras especies». Ello significa, aplicado a la

versión de texto, que las líneas de pensamiento y las vinculaciones conllevan «más allá de cualquier preconfiguración categórica» continua y automáticamente más excesos y vinculaciones. Compare el rizoma con el «redescubrimiento y evolución (posterior) del mundo como dimensionalidad múltiple para cuyo intercambio comunicativo igualmente ya no son suficientes las formas lingüísticas convencionales». También el título de la escenificación, que consta de dos partes, *els suplicants//conviure a bcn*, remite a las ramificaciones entre la base textual múltiple y el resultado teatral comprobado.

Mientras las rupturas entre los distintos tipos textuales provocan nuevamente efectos de distanciamiento y, con ello, distancias; los fragmentos de texto improvisados pueden crear efectos inmersivos a través de la comunicación directa que se les aplica. Potencial crítico adquieren con eso los usos textuales, desviaciones y relaciones que prometen apertura y ampliación de un ámbito de posibilidades: la utilización de citas puede provocar preguntas y que tambaleen convicciones especialmente allá, dónde no parecen adaptarse a los «personajes» o dónde contrarían expectativas.



Fig. 16: Encuentro entre espectadores y actores en la cinta de barrera poco después de haber aparecido en escena. Foto: Sandra Gross

Fig. 17: Boris arregla su alfombra. Foto: Sandra Gross

### 3.5. Actores: aparición en escena de los *agentes*

Con la aparición de los actores, que el público estaba esperando situado ante la cinta de barrera, se realiza escénicamente el texto y se ocupa al mismo tiempo el centro ausente, es decir, la forma cómo aparece el texto será esencial para la experiencia de la realización escénica. A causa de la larga extensión de tiempo, la aparatosa subida por

las escaleras, el uso de texto de *supremacía desasosegadamente sensual* y la expectativa tensa ante la cinta de barrera ha situado a los usos de texto que le siguen en el centro. Aquí se demuestra concretamente el motivo por el que Leifeld (2015: 45) destaca la realización escénica del antes y el después, lo que aquí denominamos la zona marginal de la realización escénica, reclamando para la teoría de la realización escénica «ampliar los conceptos de realización escénica o performance, vinculándolos no sólo con la experiencia momentánea sino también con el efecto posterior y continuado».

Por lo tanto, se tratará de dilucidar en qué usos de texto se pueden experimentar los huecos programados —presentados por el respectivo estado de la versión escrita del texto—<sup>40</sup> y el principio de montaje, es decir, qué formas de uso de texto eligen los actores y cómo se manifiesta lo crítico de la realización escénica a través de ellos. Al observar dichos usos de texto destacan dos fenómenos: en primer lugar, la doble presencia de los actores, por un lado como mensaje propiamente dicho, o sea el simple hecho de su presencia en silencio, la aparición en escena como uso de texto (negativo), y por el otro como portadores del texto de un papel, o sea su función mimética y en segundo lugar, hacen visible la propia aparición de texto, la representan, de modo que lo *gestual* pasa a ser el fenómeno central de la realización escénica.

En la obra intervienen cinco actores. Boris Talom estudió en Camerún Filosofía y Teatro, y desde que huyó de Camerún ha trabajado como músico y actor en producciones internacionales relacionadas con la estética del «teatro de los oprimidos». El senegalés Falou Gueye, que huyó de pequeño con su madre a Barcelona, trabaja de cocinero y bailarín en producciones independientes. Sus conocimientos de danza e interpretación los adquirió en talleres y de forma autodidacta. Emma Gómez tiene una formación de interpretación clásica en el Institut del Teatre de Barcelona y desde hace unos años vive en Canadá, donde también trabaja como directora. Catalina Esquivel estudió Interpretación en Bogotá (Colombia). Violeta Salatreig aún estaba estudiando en la academia «Plató de Cinema» de Barcelona en la época en la que se realizó la obra.

A los actores se nombran en el análisis con sus nombres, igual que pasaba en los ensayos y en la realización escénica. La aparición de los actores presenta un carácter de situación previa a la realización escénica, como si llegaran tarde a la misma. Tanto el grupo en su conjunto como los actores a nivel individual —Emma, Violeta, Boris, Falou

---

<sup>40</sup> La versión escrita del texto se ha completado y modificado a lo largo del trabajo conceptual y durante los ensayos de *els suplicants//convivre a bcn*.

y Catalina— hacen gala desde el primer momento de un estilo propio. Los estilos de los diferentes actores pueden reconocerse por hábitos, vestidos y atrezos específicos: Emma se dirige muchas veces con paso rápido y firme a los espectadores, para abruptamente ante la cinta de barrera y mira desafiante al público. Dado que el texto de Jelinek sugiere al comienzo una situación en la que los refugiados se sitúan ante los autóctonos, este contacto directo constituye al mismo tiempo la representación mimética de una realidad imaginada como también una forma de actuar postdramática, consistente en ignorar la cuarta pared y percibir al espectador como tal e incluso involucrarlo en la actuación. El contexto desplegado por el monólogo de Emma permite una oscilación permanente entre estas dos interpretaciones, que a veces se muestra explícitamente mediante momentos más directos: Emma provoca a una determinada espectadora, espera a que ésta reaccione e incide en ello (postdramático) o lo ignora (mimético). Este uso de texto, la utilización del texto de Jelinek para explicitar este doble nivel —cuarta pared o no— puede denominarse *mostrar doblemente*: Brecht entendía bajo «mostrar doblemente» la referencia inequívoca en la actuación del actor a lo que éste igualmente está mostrando: mostrar lo que se muestra.

Violeta se abalanza con ímpetu juvenil y armada con una gran maleta roja ante el pecho hasta justo delante de los espectadores, para colocarse luego junto a Emma como si buscara su protección, aparta insegura la mirada de los espectadores, para después sentarse en el suelo y mirar al público. Todas sus acciones parecen abruptas, espontáneas y desencadenadas por un impulso misterioso. Boris tropieza a saltos grandes, con una alfombra roja sobredimensionada enrollada bajo el brazo, se sitúa al lado de Violeta y centra toda su atención en desenrollar la alfombra, sin fijarse en los espectadores. En general, parece preocuparse de sus acciones destinadas a objetos o personas. Falou se dirige hacia los espectadores bailando con movimientos de rap y balanceando con su brazo derecho una maleta lila, como si la quisiera presentar al público. Su mímica y gestos son expectantes y precisos. Es quien menos se adapta al grupo, pareciendo algo autista y juguetón, y también se sitúa a algo más de distancia al lado de Boris. Así pues, todos destacan por una corporalidad específica. Su actuación está marcada por una brusquedad y volatilidad distinta en cada caso. En cada aparición se abre repentinamente la puerta y todos se precipitan hacia la cinta de barrera ante los espectadores, como si tuvieran prisa. De este modo se hace referencia al teatro como escenario, tanto literal como figurado. Porque si el «on» del término inglés «on-stage»

está pensado desde la actuación, como apunta Bettine Menke (2014: 181), es porque «el escenario, constituido por su limitación, permite previamente la aparición. En sentido inverso, como ‘on-stage’ no está pensado como escenario vacío sino desde la aparición y lo que ésta produce, para cubrirse como suceso, como ruptura». Así pues, la aparición constituye un fenómeno (casi) al margen de la realización escénica, que en este caso — en especial después del largo compás de espera— es destacado por la inexplicable brusquedad de las apariciones. Este momento evoca un encuentro afectivo íntimo e imprevisible con los espectadores, tematizando de modo general el encuentro humano de los individuos como acontecimiento social original.

El comportamiento individual así como el hecho de que *todos* presentan un determinado comportamiento individual sugiere sutilmente ideas de polaridad entre individuo y grupo. Después de sus apariciones individuales, los actores también son experimentados como *grupo* por su mera posición conjunta al otro lado de la cinta de barrera. La figura 16 muestra la confrontación literal entre actores y espectadores, que sólo adquiere un aspecto amenazador por la proximidad inmediata y adopta unos tintes políticos debido a la grabación previa. Aquí se enfrentan dos grupos: los espectadores, que siguen permaneciendo juntos, y los *actores*, ambos solamente separados por el la cinta de barrera: *de jure* seguros y ordenados (porque no está *permitido* cruzar el recinto ni violar la ley que lo legitima), pero *de facto* letalmente próximos al no estar «separados» por nada más que una cinta de plástico que físicamente no resistiría el más mínimo embate físico entre los cuerpos. Los actores al otro lado de la cinta de barrera simbolizan el lado más débil, la individualización, pues sólo son cuatro, cuyo vínculo es además incierto; frente a ellos se sitúan unas cincuenta personas del público. El contacto cara a cara entre actores y espectadores queda marcado como punto de partida y problema de la actuación social y teatral. Los actores permanecen en silencio ante los espectadores durante aproximadamente un minuto. Parece como si también esperaran, al igual que los espectadores. Sobre todo Emma y Falou miran desafiantes al público. Siempre y cuando se pueda considerar a los segundos previos a las primeras palabras esperadas como uso de texto (negativo), podría hablarse de un uso de texto de *tasar expectante*. La aparición de los actores constituye gracias a este silencio dramático una crítica del teatro logocéntrico que hace del texto el punto de partida de la acción teatral, mientras que aquí le basta a la situación teatral con ser un encuentro puramente corporal entre actores y espectadores, sin texto alguno.



Esta situación de silencio favorece una experiencia muy inmersiva. Dieter Mersch (cit. en Leifeld 2015: 47) resume la peculiaridad de estos largos segundos al analizar esta experiencia como alteridad, como «lo diferente del pensamiento, lo que no encaja en sus categorías y signos: lo que viene al encuentro, lo que entra en la percepción, la singularidad del momento que deja a uno sin palabras o la diferencia que no admite nombres, que desquicia y desarma por ende el concepto y el acceso». De este modo se circunscribe un nivel existencial que aquí se sucede en dos planos: entre tutelados y quienes están legalmente obligados a ejercer la tutela, y entre actores competentes en la situación y un público expuesto a la situación de la actuación. Los espectadores se experimentan *miméticamente* como los más fuertes (los autóctonos en el contexto de Jelinek a quienes los refugiados invaden), mientras que *desde una perspectiva postdramática* deberían ser considerados los más débiles que están expuestos al juego irónicamente malicioso. La imbricación desencadenada de *ambas* perspectivas aliena poéticamente la situación y genera una distancia hacia ambas, en lo que puede considerarse una solución postespectacular.

A nivel más profano, los actores parecen estar ocupados con acciones personales. Actúan doblemente: por un lado, en la función de mostrar el encuentro con los espectadores y reflejar su espera en su actuación, y, por el otro, en la encarnación de sus papeles, es decir, en las diferentes ocupaciones singulares con sus pertenencias. La figura 17 muestra a Boris tratando compulsivamente de enrollar su alfombra. Falou mientras tanto coloca obsesivamente zapatos rojos en diagonal, Violeta manipula solemnemente su ropa y Emma busca misteriosamente cosas en su bolso y canta y baila exaltada. Decididamente, corresponde al concepto de *hikesie* de Chaniotis mantener para estos tutelados el teatro como espacio de acciones idiosincráticas y no reducirlos a representantes de unos papeles sociales o teatrales.

La cercanía se puede percibir como un estar juntos y al mismo tiempo enfrentados: implica aspectos inmersivos y distanciadores. La separación evoca impulsos de encuentro y al mismo tiempo los frustra porque se sabe que este encuentro no es posible en este momento: el deseo de fundirse con el otro grupo entra en una relación paradójica con el miedo a hacerlo y, por tanto, con el impulso por separarse aún más, por ejemplo, mediante un muro, en vez de una inofensiva cinta. Un muro se tematiza en la «cena rosa» mediante la cita de Walter Ulbricht: «¡Nadie tiene la intención de construir un muro!», el famoso desmentido a la pregunta de si los

soviéticos tenían previsto cercar el sector oriental de Berlín.<sup>41</sup> Activando al mismo tiempo la cercanía y la distancia, los espectadores se ven confrontados con una «percepción recíproca» (Eiermann 2009: 18). La contradicción entre el ansiado y al mismo tiempo insoportable contacto visual queda superada por la «retirada a la pasividad» (Eiermann 2009: 22) y en el grupo. Ya este uso de texto negativo (sin texto) del *tasar expectante*, actualiza uno de los significados de lo crítico, la *crisis*: no es crítica por *señalar* con el dedo la precariedad, sino que *es* en sí misma precaria, tanto para el público como para los actores, que se encuentran ahí hacinados. En cuanto se suprimen por un momento los dos marcos teatrales que ofrecían protección y seguridad, el encuentro en una permutabilidad simétrica se vuelve delicado. Esto es algo que demuestran de forma agudizada los actores cuando se presentan —en la situación inicialmente sin texto— al público en poses silenciosas al principio, de frente y con mirada malhumorada, combativa y al mismo tiempo asustada (solo Boris mira casi todo el tiempo preocupado a su alfombra evitando la confrontación con los espectadores).

### Los actores como mensaje

La crisis se muestra en el estancamiento que sigue a su aparición en escena: Así los actores ellos mismos se convierten en su primer mensaje, y su primer texto (inédito) es la «mención» de ellos mismos en la aparición: un *uso de texto* de *idea no expresada*. Por lo tanto, la mera aparición del actor como tal ya supone una forma de uso de texto: él o ella, como actor, ya tiene un nombre, tiene opiniones, quiere o debe «rendir cuentas», se hace llamar por su nombre real o adopta un nombre artístico para la obra, etc. Con la aparición del actor, no solo se actualiza involuntariamente un fenómeno físico, sino también un campo de determinaciones textuales (denominaciones). Otros le conocen y nombran desde antes de que empiece su actuación. De él o de ella se esperan opiniones e ideas. No solo cuando abre la boca para hablar, sino ya desde que su aparición física, el actor entra en una esfera textual.

Este uso de texto refleja al público, que tampoco se presenta por su nombre, y aparece como si fuera un error: las personas se encuentran cara a cara «sin más». El respeto que a menudo se le muestra a una actuación teatral y tras el cual se oculta una

---

<sup>41</sup> Esta frase fue pronunciada en una rueda de prensa el 15 de junio de 1961; dos meses después se comenzó a construir el Muro de Berlín.

norma social (el teatro es cultura y por lo tanto algo especial) queda subvertido. En el uso de texto de *idea expectante y no expresada*. El estancamiento de la escena es, en un nivel *formal*, una crítica a la expectativa de una «oferta» fácil y sin problemas de arte y entretenimiento y, en un nivel *temático*, a la reclamación de acogida que anhelan los refugiados y a los encuentros con los extranjeros. La situación de tablas junto a la cinta de barrera, que también es un pequeño *choque de civilizaciones*, el incontrolable encuentro con los problemas de este mundo que tampoco la cinta de barrera puede impedir, requiere de soluciones creativas y, en su anhelo mudo pregunta por posibilidades para afrontar esta situación de una manera creativa. El uso de texto de la *idea no expresada* es por ello *crítico* en el sentido de la diferenciación de posibilidades.

### 3.5.1 Sistema lingüístico. Equilibrio poético y perspectivas múltiples

La encrucijada silenciosa en la cinta de barrera se deshace mediante un monólogo largo de la actriz Emma. Ésta mira directamente a los espectadores con ademán reprochador y habla como si ya estuviera en plena acción; le sigue una acusación furiosa en la que parece salir todo lo que le mueve en su situación como refugiada, como si reventara. Habla a diferentes niveles, cambia sin ton ni son entre metáforas literario-poéticas, abstracciones, pensamientos teóricos y lenguaje coloquial, tematizando los discursos sociales y políticos que giran en torno a la cuestión de los refugiados. Su dicción recuerda de inicio un impetuoso descenso corporal, un proceso más bien musical que no intelectual, una especie de «física del lenguaje» (Holtz 2015: 1). La arenga directa de Emma\* al público mientras mantiene con él un contacto visual total desarrolla un *crescendo* como una gran ola de furia que crece en la superficie, solo modulada por el *pathos*, una energía imparable: lo que se experimenta es un uso de texto que podría caracterizarse de *aluvión*. En el monólogo de Emma topan estilísticamente una artificialidad impactante del lenguaje que resulta exaltada y la naturalidad de un estado de ánimo furioso:

Miri, senyor, sí, vostè!, l'invoquem bo i suplicant; algú ens va engendrar i alguna parir, entenem que ho vulgui comprovar, però no podrà. On hi ha un lloc altre, allà no sabem res, perquè potser tot és completament diferent i, sigui com sigui, sempre un lloc altre, i allà el nostre coneixement no és res. Als senyors d'aquest país i als representants dels senyors d'aquest país i als representants dels representants dels senyors d'aquest país, explicariem, és clar, no ens deixen, però explicariem, ens agradaria, com escau a

estrangers, explicar de manera entenedora la nostra fugida neta de crim de sang, de bona gana l'explicaríem a tothom, no cal que sigui cap representant del govern, ho faríem igualment, paraula d'honor, ho expliquem a qualsevol, ho expliquem a tothom que ho vulgui sentir, però ningú ho vol, ni tan sols cap representant de cap representant ho vol sentir, ningú, però ho explicaríem, explicaríem la nostra fugida neta de crim de sang, la nostra fugida gens culpable, que vostè sempre presenta com una fugida per bruts negocis, explicaríem, doncs, la fugida dels innocents, nets de trucs il·lícits, a les nostres veus no hi haurà ardidesa, ni falsedats, ens mantindrem tranquils i serens, serem amables i entenedors, però entendre no ens entendrà, com sinó?, si no ho vol ni sentir? Vostè no ho entendrà, i el nostre discurs caurà en el buit, en la ingravidesa, el nostre pesat destí esdevindrà lleuger de sobte perquè haurà caigut en el buit, en l'espai sense aire, en el no-res total, on llavors planarà, i es quedarà planant, damunt l'aigua, en el buit, i tant. Des dels nostres ulls humils guaitarem modestament per demanar una manta i alguna cosa de menjar, miri, dirà vostè, representant de representants, que d'altra banda tampoc són presents aquí, perquè es re-presenten en altres llocs: gens modestos són els vostres ulls, encara que ho sostingueu, estan imposant exigències! Avui voleu mantes, aigua i menjar, què exigireu demà? Les nostres dones, els nostres nens, les nostres feines, les nostres cases, els nostres pisos? Què exigireu demà?» (Jelinek cit. en Schmutz/Wagner-Lippok 2015: 2).

Las citas de Esquilo de Violeta caen como copos de nieve de otro mundo, habla con la mirada dirigida hacia arriba, un poco sobrenatural. La comunicación indirecta, el ensimismamiento y la distancia de Violeta es un contrapunto estructural y musical a la presión y el chorro dialéctico de Emma imperturbablemente insistente: El uso de texto de la escena, que puede denominarse uso de texto *composicional*, obedece al principio de intensidad o presión cambiante y relajación o succión así como a una «melodía» impactante y gravitatoriamente trágica (Emma) y otra no menos trágica pero más volátil y ligera (Violeta). Las artísticas poses de Violeta que acompañan a cada una de sus réplicas como si estuviera bailando, vinculan el lenguaje a su cuerpo que, sin embargo, parece expresar algo adicional y autónomo:

Increïble és el vostre llenguatge, estrangers, a les meves orelles.

Ja és tota esgarrihors la meva ànima; el meu cor, ara negre, palpita. La guaita del meu pare m'ha pres: em moro de por. Jo voldria trobar el fat en un nus, penjada, abans que un marit execrat fregués aquesta pell: més aviat morta, amb Hades per senyor! (Esquilo cit. en Schmutz, Wagner-Lippok 2015: 4).

Al mismo tiempo realiza un movimiento corporal reverencial, como si de la bailarina de una tragedia griega se tratara, que consiste en una reverencia estilizada con un pequeño giro. La arcaica métrica de los versos de *Las suplicantes*, la tragedia de Esquilo que Violeta recita en sus incisos, comparativamente más breves que los de Emma, contrasta con el discurso de esta (Jelinek) y con el resto de la acción escénica. Los versos de Violeta parecen, también por los movimientos simultáneos, venir de otro mundo y pueden interrumpir el discurso de Emma porque son una ruptura extrema. De esta forma se crea algo que no solo genera distancia, sino que produce un cambio total de registro: Emma encarna las capas de texto complejamente superpuestas de Jelinek para nada exageradas artificialmente sino muy próximas al texto, en «bruto» y de forma natural. Podría llamársele uso de texto de *arraigo*. En cambio, Violeta interrumpe este realismo con un estilo totalmente distanciado e incorpóreo acompañado de artificiosas posturas y movimientos coreográficos que no guardan ninguna relación con lo que está diciendo. A ello le corresponde un uso de texto de *desplazamiento* o *sublimidad*. Este contrapunto entre el sistema verbal de Emma y el de Violeta se mantiene durante buena parte de la realización escénica.

El uso de texto de *la sublimidad* de Violeta se manifiesta como réplica o comentario a las afirmaciones y acusaciones furiosas y atropelladas de Emma. Parece ejercer una crítica inmanente a su compañera más grande (Emma es físicamente más grande y un poco más corpulenta que Violeta), como queriendo relativizar y canalizar sus impulsos; en otras palabras, representa una especie de correctivo o reinterpretación. La crítica se produce aquí entre las dos voces. La función diferenciadora de la crítica tiene aquí como resultado el equilibrio entre perspectivas diferentes sobre un mismo tema (el de los refugiados), e incluso sobre una misma situación, ya que Violeta y Emma comparten el mismo destino (como refugiadas).

De esta forma parece que también la propia autora Jelinek hable a través de Emma. Violeta personifica bajo esta tesis la perspectiva de la antigüedad más alejada en el tiempo y en la cultura. Esto también lo sugieren los gestos corporales de Violeta, que son un juego solemne y salpican el uso de texto de Emma conjuntamente con sus comentarios poéticos, expresados de forma extraña y ensimismada. El uso de texto de la *inundación* parece equilibrarse con el uso de texto de Violeta, que se puede denominar *equilibrio poético*. La complejidad de las formas de aparecer el texto en el sistema oral de ambas figuras permite clasificarlo como uso de texto de *perspectivas múltiples*.

Al final de este diálogo contrapuntístico de las dos mujeres, uno de los dos africanos, Boris, comienza a hablar de repente. Hasta entonces estaba ocupado desplegando su alfombra, mientras su colega Falou había tratado durante toda la escena de abrir su maleta. Su texto no se presenta de forma ordenada ni inteligible, sino que Boris se desencadena en su idioma materno, que, a juzgar por las reacciones de los demás, nadie entiende, ni tan solo su compañero africano (como ya hemos dicho, los idiomas de ambos no están relacionados):

- gÊ dèndzè bè' yie Africa te tém jûm be yie Cameroun./ Â pè ne yà' ne sè' bé' som'mô kà' chié som'mô. Bè wouèlè' pe gô yo'o pfé' pa'a beng'né'e â. /Gûn po'o â'wè lè be gô gho'o tsù'u yie wuâp kung'â ne pà'wuâp kung'â. /Te nwu'è ninyo'ô pà' dôé'. Pè te bè ta'a woue pè. /Passport europeen guyè'è gung mdyè wè. Passport africain na'ating. Sudáfrica bè tyè'ô chouè pâ'a arc-en-ciel lè, Bò'o da'atè medjie' be mô'là'a te sèè./ Guè nèn'g Kwè gue Catalunya tyè'ô be ne yiebâ'a medjiè. Be Éh to'o ne yâ'am./ Nen'g be gho'o ne nwa'ag â po'o tchen'g tâ'am bî'i. Âh tchie'em po'ô É pè go'o to'oh ne ghing fè tyè'ô. /Europa tyè'ô bò'o khú'u né dohé'e (Schmutz/Wagner Lippok 2015: 6).<sup>42</sup>

El sonido desconocido del idioma africano llama especial atención. La alteridad generada por la situación de entrada, el audio caótico grabado de la manifestación, la cinta de barrera, el sorprendente monólogo excitado de Emma y las manifestaciones crípticas de Violeta se superan: el espectador se encuentra en su propio país ante otra barrera lingüística, esta vez africana. Ello no pasaría de una provocación si la «ofensa» del idioma africano no afectara también al compatriota africano: los extraños son incluso extraños entre ellos. Así, se fuerza el problema de entendimiento, surtiendo un efecto cómico. Sólo se rompe dentro del marco escénico (es decir, paradójicamente de forma mimética y realista) a través del «descubrimiento» de que Violeta entiende ambos idiomas africanos y va traduciendo toda orgullosa. Antes de hacerlo repite las frases africanas. Lo foráneo aparece de este modo como universalidad. Todos somos

---

<sup>42</sup> «En primer lloc i sobretot sóc africà, i només en segon lloc Camerunés./ Per a mi és primordial que cap raça en domini una altra i que tothom respecti els drets humans./ Cada persona d'arreu del món hauria de poder ser lliure d'anar allà on volgués, /però la realitat n'és una altra: no tenim els mateixos drets./ Un passaport europeu obre totes les portes. El meu passaport no. Sud-àfrica s'ha convertit en un país que és com una mena d'arc de sant matí i mostra un camí que fins fa poc ningú no hauria considerat possible./ Crec que Catalunya es troba en un inici i que finalment ha despertat. /Però per fer el camí cal molt de temps. Per això mateix és indispensable començar a caminar. Europa encara fuig d'ella mateixa» (Shaller/Thadden cit. en Schmutz/Wagner-Lippok 2015: 6, traducció Boris Talom).

extranjeros en casi todas partes, parece decir la escena. No es sino por el hecho de que tampoco los africanos se entienden que el texto se presenta aquí como referencia, como símbolo de un fenómeno fundamental. Puede hablarse de un uso de texto de *extrañeza*, cuya fuerza crítica reside en la aclaración de la vista corta que es la base de la xenofobia. En lugar de ser eximido de la dificultad de la comunicación lingüística e informado rápida y adecuadamente, el espectador vuelve a darse de bruces contra una pared después de la experiencia de la inaccesibilidad serpenteante del texto de Jelinek, esta vez contra la ajenidad del idioma de un refugiado. Pero ahora se percata de que todo el mundo se siente igual. El entendimiento desmontaría barreras y haría surgir empatía, lo conocido podría actuar contra lo extraño. En su lugar aquí la otra persona sigue siendo siempre la otra, la extraña, y surge un «espacio de problemas lingüísticos» común (Lehmann 1999: 269). Este realismo sarcástico se dirige de forma manifiestamente también crítica contra las soluciones simplificadas de la extrañeza mutua.

Las traducciones de Violeta en escena se pueden designar como un uso de texto de la *interpretación*. No obstante, algunas repeticiones presentan divergencias acústicas, y Emma (y el público) sospechan que Violeta en realidad no entiende ni traduce. Imita con máxima precisión la secuencia fonética, en lo que parece un ejercicio de pronunciación para estudiantes de teatro. En estos momentos de «sospecha» se cruzan los niveles ficticio y real de la realización escénica: aquí se superponen el arte y la realidad. El espectador dispone básicamente de tres explicaciones sin contradicciones para la *translational performance*, si se le quiere llamar así, del personaje Violeta que se puede llamar «Violeta\*»: que Violeta\* tiene una aptitud fuera de lo común; que hace trampas (imitando acústicamente el idioma); o que la explicación se sitúa en parte fuera de la ficción: en la *Violeta* (sin asterisco) que no domina ningún idioma africano sino que conoce los textos de los ensayos. Más allá de dichas explicaciones, este uso de texto carecería de sentido. Dado que nadie aprende un idioma africano de paso y que las trampas parecen improbables en frases largas, la tercera hipótesis parece cobrar más fuerza. Ello hace que el límite entre ficción y realidad sea permeable: este uso de texto no conduce a una explicación consistente de fenómenos dentro de una *realidad* que se presenta en un punto de observación superior, sino de la acumulación de *posibilidades* sin posición fija para saber lidiar con lo que existe, lo inexplicable y ajeno. La observación simultánea de las posibilidades sólo se logra —si cabe desde arriba— con

una mirada *distanciada*: las posibilidades, las interrupciones, las explicaciones alternativas generan distancia hacia el material. Así como Slavoj Žižek critica en *La plaga de los fantasmas* (1999; cit. en Siegmund 2014: 193) la materialización de la fantasía, Siegmund también se muestra contrario a una materialización excesivamente rápida de la fantasía, abogando por los «vacíos necesarios en lo simbólico que nos dejen imaginar y nos parapeten del núcleo fantasmático de lo real de nuestra subjetividad». El potencial de la estética es hoy «la función simbólica de la ficción como lugar de aparición de posibilidades» (Siegmund 2014: 194).

Frente a un uso de texto de la *evidencia* está un uso de texto de la *ambigüedad* que genera interpretaciones incompatibles, una fuente de duda permanente y de un pensar e interpretar incesante. De este modo se introducen distancias y aperturas en lo opuesto, dejando en suspense lo no aclarado e ininteligible. El momento crítico se sitúa en la ampliación de interpretaciones y la múltiple diferenciación de una experiencia de la realidad. Con ello, este uso de texto constituye una crítica emancipadora frente a *cada* interpretación estable de un fenómeno artístico y frente a interpretaciones prematuras de un fenómeno social, que rechaza como prejuicio.

### 3.5.2. Apertura hacia lo foráneo. Individualización como crisis y crítica

El monólogo largo de la actriz Emma al inicio de la función como defensora del «grupo de refugiados» queda interrumpido por un momento en el que la *agente* sale de repente del grupo. Antes provoca a los espectadores:

Com? Què diu? Ja vigilem ja a no parlar amb ardidesa, a no allargar-nos massa ni entrar excessivament en detall, a no enfarregar-nos ni precipitar-nos ni massa lents (Schmutz/Wagner-Lippok 2015: 2).

Pero luego se interrumpe, tiende el brazo, apunta con el dedo índice a una espectadora y se le acerca lenta y directamente, como atraída por un imán. Esta acción en cámara lenta, en silencio y cargada de tensión constituye un profundo contraste con su dicción precipitada. La lentitud repentina del movimiento de la mano de Emma\* destaca como un cuadro del flujo temporal de la realización escénica y saca a relucir algo sublime y sagrado, una expectativa sin nombre. Violeta\*, aparentemente fascinada por este proceso, trata luego de imitar de la manera más idéntica posible esta acción,



incluido el ensimismamiento, lo que prolonga todavía más el silencio tenso, y comenta, como forzada desde dentro, un párrafo del ensayo de Girard al tocar la mano del espectador:

Si una persona veu com un semblant estira la mà cap a un objecte, de seguida està temptat d'imitar el gest. Això va dir René Girard quan va morir el 4 de novembre fa ni tan sols un mes. Estimava la seva teoria: Va interpretar la guerra com un conflicte mimètic i amb això explicava el missatge de déu i el transcurs del món. En «El sagrat i la violència» ho precisava i desenvolupava el mecanisme del boc expiatori. Que explica per què odiaria a Amadou si ell m'assembles. Per sort, és totalment diferent. En el moment que entenia a Girard plorava. (Girard cit. en: Schmutz/Wagner-Lippok 2015: 16)

En su ensayo *La violencia y lo sagrado*, René Girard desarrolló las raíces antropológicas de la violencia desde una perspectiva sociológica. En esta obra trata de la violencia en relación con el fenómeno de la similitud entre hermanos. De forma análoga, en el teatro existe un parecido entre una acción real y su *mimesis*: Emma\*, la observadora de los espectadores, toca en su ensimismamiento «mágico» con su mano una mano parecida que pertenece a la observadora de los actores. Al movimiento con la mano de Violeta\*, en cambio, le corresponde un uso de texto de *comentario paradójico*: el propio texto forma parte del gesto, que parece explicar desde una perspectiva científica neutra, abriendo de este modo una paradoja profunda. Este momento de la realización escénica conjuga algo en una imagen que no se puede explicar a partir de la propia escena. Encuentra su sentido en su propia actuación. Al igual que en el caso del gesto con la mano en el folleto, esta actuación se denomina gesto porque para ella «no existe una explicación causal satisfactoria» (Flusser 1994: 8). Merleau-Ponty (1966: 220) define el gesto como uno que genera él mismo su sentido, coincidiendo «con la estructura del mundo diseñado por el gesto».

El significado excesivo y la multidimensionalidad de este movimiento con la mano culmina en la doble gestualidad de esta pequeña digresión escénica: es un gesto y además explica lo gestual. En él puede reconocerse una referencia a la relevancia del *gesto* como motivo formal de la realización escénica. Para ser precisos, existen dos gestos: el gesto de Emma\* es puro movimiento y no un uso de texto. En el gesto de Violeta\* participan el movimiento y una expresión verbal: se genera un uso de texto. Violeta\* es al mismo tiempo refugiada y Violeta. El contacto dice a nivel mimético:

quiero venir a Europa. Para la actriz Violeta es el intento de producir un gesto teatral. El uso de texto se sitúa sin embargo a ambos niveles: para Violeta es un comentario, para Violeta\* es parte de un gesto. Pero dado que Violeta sólo puede actuar en el escenario como Violeta\*, el intento de Violeta de pronunciar un comentario se convierte en gesto, es decir, en una afirmación de Violeta\*. Ello constituye en cierto modo una praxis de lo que quieren decir Girard, Flusser y Merleau-Ponty: el sentido del gesto viene dado por la propia acción gestual. No es planificable ni interpretable desde fuera. También las presentes ideas no logran en última instancia captar significativamente este gesto. De este modo, lo gestual también constituye una crítica de la ilusión de la explicación racional del teatro.

El tema de Girard de la *mimesis* remite en primer lugar, en el nivel de la representación del texto, a un problema de integración: asimilación vs. identidad propia. La *sublimidad* —un uso de texto que Violeta\* provoca por sus citas antiguas— está relacionada con la conciencia de estar expuesto a algo mayor, tal y como aparece en la tragedia griega. El juego de Violeta\* alterna entre banalidad y patetismo: su patetismo tiene el carácter del *mostrar* de una representación brechtiana. Lo mayor, al que remite el patetismo, es desde la perspectiva de los «refugiados» el destino ante el que se encuentran; desde la perspectiva de los espectadores es la ajenidad del espectáculo teatral y los *agentes*, a los que nada pueden oponer porque se encuentran en ventaja por el acuerdo marco del «teatro»: saben qué «se representa»; desde la perspectiva de ambos, el acontecimiento teatral como acción física concreta en el espacio que afecta a ambos grupos y cuyo desenlace —en el sentido de la progresión incontrolable del *bucle de feedback autopoyético* de la estética performativa— es imprevisible. Violeta\* —y en momentos análogos también los demás *agentes*— completa con este gesto un hermanamiento cómplice con los espectadores, pero al mismo tiempo toma distancia frente a los mismos como *agente* mediante la forma extraña de sus intercalaciones de Esquilo y la ambigüedad de su existencia como estrella secundaria: nunca se sabe si habla en serio o si se ríe de la escena.

De este modo, el breve inciso escénico presenta un caleidoscopio desconcertante de referencias, «colores» de actuación, clases de texto y géneros, oscilando entre bufonada, farsa y gesto trágico. En medio del monólogo generalmente realista de Emma\* surge algo que cristaliza de forma repentina y algo sorprendente en una espera, un encuentro, una gran cuestión religiosa. Aquí podría hablarse de un uso de texto de la

*evocación*, dado que el texto aparece en un paréntesis especial, casi religioso, pese a que la cita, la explicación y el credo constituyen un contraste irónico.

### 3.5.3. Actores como *agentes* – cifras y nombres reales

Los actores de *els suplicants//conviure a bcn* parecen actuar a menudo por capricho y sin motivo escénico aparente, por ejemplo juzgando al público cuestionándolo o parando o modificando abruptamente su actuación. Es como si estuvieran siguiendo un plan desconocido para negarse o mostrar otras formas de capricho. Los actores son tradicionalmente considerados personas cuya profesión consiste entre otro en reproducir textos. En *els suplicants//conviure a bcn*, el estatus de los actores es problemático dado que su actuación y los usos de texto producidos se entienden mejor si se les interpreta como *portadores activos* o incluso *productores* de un uso de texto: así, los actores se pueden ver como «personificaciones» de un mensaje, de un texto, que van generando con sus actos el texto de la obra durante la realización escénica. Por tanto, en lo sucesivo denominaremos «agentes» que se identificarán con un asterisco detrás de su nombre real, por ejemplo: «Emma\*». El asterisco utilizado anteriormente para identificar a los personajes de Emma\* y Violeta\* caracteriza todavía mejor esta función de agente. Como los agentes de una película de espías, siguen un plan previamente trazado que intentan cumplir por su cuenta y bajo su propia responsabilidad; en su misión se encuentran con obstáculos imprevistos (por ejemplo, se les olvida el texto), viven aventuras y asumen riesgos (por ejemplo, improvisar) sin saber, hasta el final, si su plan ha funcionado (si son creíbles); establecen contactos clandestinos con otras personas (conversaciones con compañeros, contacto con el público), cometen errores o son eclipsados, o «neutralizados», por otros actores. Todos estos aspectos se reflejan en el término «agente»: el agente actúa, genera ilusiones, establece contacto, asume riesgos, rompe pactos escénicos, etc. El término «agente» tiene connotaciones de «acción», «activar», «actualizar» y «actuar». Los actores de *els suplicants//conviure a bcn* se presentan en calidad de agentes.<sup>43</sup>

¿Pero quién son los *agentes* Emma\*, Violeta\*, Boris\*, Falou\* y Catalina\*? La Violeta\* de la obra está claro que es distinta de la compañera Violeta: como *agente* (en

---

<sup>43</sup> Este aspecto de acción, que se ve subrayado por el desplazamiento semántico de *actor* a *agente*, ya se mencionó en relación con el tipo de texto *t2*, donde, a diferencia del *estado* de *asilo*, caracteriza el aspecto de *acción* del rito *hikesia*.

el escenario) hace referencia a la dificultad teórica, a las aporías de la representación y la identidad.<sup>44</sup> Se puede considerar, por tanto, una *cifra* o *código cifrado*. Los códigos son signos lingüísticos cargados con significados complejos como símbolos enigmáticos en un determinado contexto y que —a diferencia del símbolo— no se pueden descifrar sin más información (por ejemplo, facilitada por el autor). El *agente* como signo de la realización escénica sería el actor X, siempre y cuando encarne y ejerza dicha actividad de agente en el contexto de la realización escénica, persiguiendo planes, asumiendo riesgos, etc. La equivalencia escrita a esta actividad es «X\*», o sea el nombre de pila del actor con asterisco.

El hecho de que los *agentes*, que en la realidad son Emma, Violeta, Boris, Falou y Catalina, en determinados marcos de acción de la obra no actúen ni como su persona ni como personaje, sino que son al mismo tiempo el mensaje y los portadores activos del uso de texto, les confiere una misteriosa doble vida. Así pues, cuando en el escenario utilizan su nombre real, no significa lo mismo que fuera del escenario. El hecho de dar a los actores nombres reales es más bien una *forma específica de enfrentarse al texto*. En cuanto el espectador sospecha o sabe que se trata de los nombres reales de los *agentes*, surge la pregunta sobre su estatus: es decir, sobre si están representando un personaje o «solo», como ocurre a menudo, a sí mismos. Esta incertidumbre desvía la atención hacia cuestiones fundamentales del teatro y la realización escénica, es decir, hacia la crisis de la representación, y por tanto, hacia su «potencial crítico-subversivo y autorreflexivo» (Eiermann 2009: 51). Durante la obra se hace patente que los nombres reales no señalan ni la identidad del personaje ni la identidad real de los actores, sino que simplifican el estatus de los *agentes*: el hecho de que se indique su nombre real en el escenario no deconstruye aquí ninguna ficción («desenmascarando» la identidad del personaje y negando el sujeto uniforme que esta sugiere), sino que *construye* una dimensión adicional y poética. El nombre real no debe desilusionar, es decir, arrojar luz sobre situaciones ocultas, sino crear nuevas situaciones iluminando la compleja realidad de las designaciones, nombres e identidades. De esta forma se amplía la esfera de posibilidades sobre qué se puede entender por nombre, designación e identidad (crítica como creación las diferencias). La poesía recibe así la tarea de ampliar críticamente la ilustración: porque critica la ilustración (aquí sobre contextos de la realización escénica) allí donde resulta parcial, seca y difícil de

---

<sup>44</sup> En las reuniones dramáticas se marcó con un asterisco: Violeta\*.

interpretar. El uso de los nombres reales en este paradigma funciona en el sentido de que amplía poéticamente la ilustración, como correctivo crítico de la ilustración y, por tanto, como crítica de la crítica. En este caso, ello significa que los niveles complejos entre los cuales deben deslizarse los actores de *els suplicants//conviure a bcn* pueden comunicarse mejor a través de tal asterisco, o sea del código. Incluso podría decirse de forma más aguda: el uso de nombres particulares en este paradigma actúa como un correctivo crítico de ilustración, en la medida que la amplía poéticamente, y con ello como crítica de la crítica.

La acción y los diálogos entre los *agentes*, por ejemplo, entre Emma\* y Violeta\*, constituyen, pues, relaciones entre las cifras que representan. Esto no quiere decir (y esta es la diferencia con la estética dramática y postdramática) que los diálogos *hacen referencia a* esas relaciones, sino que *son* esas relaciones: las posturas en el discurso hablan y hacen surgir y variar las relaciones. Cuando, por ejemplo, al *agente* Violeta\* se le llama «Violeta» en el escenario, no se produce —a diferencia del teatro postdramático— una «irrupción de la realidad, porque no se hace referencia a la realidad privada del actor, sino a una doble encodificación: 1. la encarnación de una postura en un cuerpo, en concreto el de la actriz Violeta, que de esta forma 2. se convierte en Violeta\*. La postura de agente aparece en cierto modo como función de Violeta, que hace que Violeta se convierta en Violeta\*: lo que ven los espectadores, así que Violeta ejerce la «actividad de agente», es decir, juega su papel, es Violeta\*, que sólo puede trasladarse de nuevo al estado de Violeta y la postura de *agente* teniendo conocimiento de dicho código. Sin incluir tal codificación y mientras se intente interpretar la actuación de Violeta siguiendo una lógica de representación, no se podrá experimentar a Violeta\* sino sólo un personaje extraño, quizá incluso incomprensible o inconsistente.

Un enfoque muy parecido, cuando ya no es posible una diferenciación clara entre la identidad del personaje y la del actor, se puede hablar de una «interpretación de la desfronterización», como la que practica, por ejemplo, Frank Castorf que una de sus estrellas, Sophie Rois (2017), describe así: «En el teatro Volksbühne el actor no es un medio, sino el propio mensaje. Por tanto, nunca he trabajado con «personajes» en ese sentido, sino con textos, posiciones, las personas con las que trabajo. Yo y mi personaje: es una actividad tan solitaria que me deprimó solo de imaginármelo. En la vida, para ser soportable socialmente, tengo que intentar representar el papel de Sophie Rois de

una forma hasta cierto punto homogénea. Pero en el escenario puedo trabajar con otros fragmentos, con elementos textuales, con escenas de otras obras, de películas; en fin, jugar. Y es que la mera repetición de una realidad insoportable... No sabría para qué iba a hacer eso». El personaje y la persona ya no se pueden separar uno de otro, ni en la vida ni en el escenario. Bajo esta premisa, los actores al salir a escena tienen el estatus de apariciones con pensamientos y texto (como el del coro mudo —de *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia*).

#### 3.5.4. Travesía por la escenografía – diferenciación: metáfora de la cuarta pared

En cuanto la *agente Emma\**, tras un monólogo de 20 minutos, corta la cinta, se produce un traspasamiento del escenario y un aislamiento tanto de los agentes como de los espectadores, que toman asiento en las sillas sueltas que hay en el otro extremo del escenario. Esta escisión ya conlleva una *diferenciación* de la impresión general que transmiten los dos colectivos, los juicios sobre los actores del «grupo de refugiados» o de «los espectadores» deben diferenciarse ahora en observaciones, interpretaciones y valoraciones individuales. Esta diferenciación implica destacar las diferencias, un aspecto de la crítica. Debido a la estructura especular en la escena inicial que crea la cinta de señalización, esta crítica no surge del escenario y se dirige al público, sino que surge estructuralmente de ambos lados: no es solo que los pros y los contras de la comunidad y la unión no solo se refieren a los refugiados, sino también a los propios habitantes, también la capacidad de diferenciación, que crece inmensamente cuando se pasa de observar a un colectivo a observar al individuo, afecta a *ambos* lados de la frontera. Las limitaciones que tematiza la obra y los impulsos de huir de los demás y de uno mismo que provocan, profieren en la confrontación una crítica mutua y simétrica cuya consecuencia positiva podría ser una mayor capacidad de diferenciación.



Fig. 18. Los agentes africanos Boris\* y Falou\* esparcen mecánicamente arena azul por el suelo (izq.: actor iluminado) y sacan un pez del agua (der.: no iluminado) durante su diálogo ante la proyección del vídeo de las casas. Foto: Sandra Gross

### 3.5.5. Arquitectura de la violación

También la escena *Arquitectura de la violación* que sigue al largo monólogo de Emma\* y la travesía del decorado, es políglota. Crea un uso de texto que completa el paso de la ambigüedad a la ininteligibilidad, pudiéndose denominar uso de texto de la *alteridad*: Boris\* y Falou\* (Fig. 18) están ante una proyección sobredimensionada de un bloque de pisos en el que podrían vivir personas marginadas. En la foto proyectada puede verse la fachada de un bloque de apartamentos de catorce plantas de los años 1980 con balcones y pérgolas amarillas, que sin embargo han quedado descoloridas. La escena parece surrealista: los dos africanos llevan la cabeza envuelta en un extraño turbante de prendas de ropa y describen movimientos sincrónicos en los que uno de los africanos deja caer lentamente arena azul en un cubo mientras que el otro introduce y extrae repetidamente un pez de plástico. Ambos pronuncian las réplicas del texto, como tal coherente, en sus propios idiomas, ghomálá' y wólof, de modo que entre ellos no se entienden en absoluto y tampoco los espectadores. La comprensión sólo es posible de modo no verbal. La traducción aparece proyectada en grande sobre fondo blanco en toda la pared. Los dos hablan de si es posible vivir en este bloque y qué significa la vida.

Kà jiè, chú'u, dà' chú'u, â pè bé púu lá'am dom'ô chúm chúm te'o kúng, bè ó go le dzè ne thoue'â pá'.

(Ni idea. ¿Guerra? ¿Violencia? Si te han violado más de una vez, prefieres vivir en una caja cerrada. Esto es la escenografía para una violación) (Schmutz/Wagner-Lippok 2015: 11).

Dos realidades lingüísticas incompatibles chocan en un «diálogo» (imposible), pero del mismo resulta aun así una realidad social unificadora. A ello le corresponde un uso de texto que puede denominarse *estar encerrado*, a saber en su propio lenguaje, sin salida. A la ajenidad del texto (como réplica de diálogo mutuamente ininteligible) se enfrenta la comprensión como proyección escrita y la percepción real de los *agentes*: de este modo se despliega un espacio múltiple de posibilidades en el que el encuentro y el hablar se vuelven *críticos*, entendido como crisis de comunicación —de modo análogo a la «masa crítica» de una bomba nuclear—, así que se supera un valor límite de la incomprensión. Al mismo tiempo se abren infinitas oportunidades para entenderse más allá de códigos lingüísticos fijos, un entendimiento que se asemeja más a una danza que a un discurso racional, pero que al fin y al cabo se produce sobre una base inestable. En el momento en que se bascula sobre dicha base, la situación se vuelve *crítica*, pero ahora en el sentido de *criticar* lo existente y plantear una contrapropuesta, una segunda posibilidad que consiga encarar mejor el problema de la alteridad.



Fig. 19. Los agentes celebran la «cena rosa», mientras Falou\* se singulariza y deja caer un objeto. Foto: Sandra Gross



### 3.5.6. Generación secundaria de texto. Asociación y subversión

En la «escena» llamada «cena rosa», los *agentes* colocan una mesita de diseño con vasos de colores, flores y cubiertos rosas y cuatro taburetes de bar justo delante de los espectadores. Sus movimientos son frenéticos y artificiales y no paran de sonreír. Las dos mujeres blancas que actúan como anfitrionas de sus dos invitados de color celebran sus gestos de bienvenida con amabilidad exagerada y bromas forzadas:

Nosaltres, vull dir, jo, vull dir, nosaltres, estem contents. Sí. Vull dir... (*Riu*), seieu, seieu! Estem sopant, seiem a taula, seiem a la mateixa barca (*Riu*), sí, sí, diguem-ne així «la mateixa barca», fa gràcia. Vaig a fer-li una ullada al menjar, ja deu ser a punt... (Schmutz/Wagner-Lippok 2015: 14).

Este uso de texto puede denominarse *jovialidad*. La inocuidad expuesta en el mismo hace manifiestamente referencia a una catástrofe o un escándalo inminente.

Los «invitados» africanos se amoldan impertérritos a la situación; sólo Falou\* se queda de pie junto a la mesa (Fig. 19). La cena exaltadamente alegre se enrarece cada vez más, sobre todo porque los intentos de la anfitriona Emma\* de tapar la ajenidad mutua con una alegría históricamente exagerada es percibida por los invitados de color con estupor y no es correspondida. La escena culmina en un cuadro estilizado, como si fuera de otra época: los cuatro *agentes* simulan con la mano levantada a cámara lenta un «muro» sus movimientos con las manos y los brazos recuerdan una alambrada, plantas o astas de animales entrecruzadas de forma impenetrable, mientras los cuerpos forman una barrera fija y fuerte. La coreografía de la escena alude a las nuevas fronteras y nacionalismos. Así que los movimientos se congelan en un *alto*, Violeta\* pronuncia la famosa frase de Walter Ulbricht de 1961: «Nadie tiene la intención de construir un muro». La cita histórica es pronunciada por Violeta\*, una instancia que actúa a caballo entre actriz y papel, por un lado como la más joven de las dos anfitrionas de la cena y por el otro como artista que mira desde fuera *hacia* la escena y la relaciona con un aspecto de la historia de Europa (la construcción del muro). En cuanto a la observación estética del uso de texto, en este caso no importa cómo ha llegado la actriz Violeta a pronunciar esta frase, es decir, si la ha investigado ella misma o si la cita de Ulbricht proviene de la dirección u otro compañero. Las actuaciones habladas de Violeta\* se mueven —al igual que la propia *agente*— en simultáneo en estos dos niveles: la perspectiva interna y externa. Dentro de la perspectiva interna, Violeta\* también puede

usar la cita *sin* o *con* relación a la situación de la cena: puede *recitar* la cita y al mismo tiempo —dado que es una cita— declinar toda responsabilidad por el contenido; es decir, puede al mismo tiempo decirlo y no decirlo. La cita presenta de este modo un carácter gestual: hace referencia simultáneamente a ambos niveles, por lo que es un gesto de doble fondo. De este modo, la cita adquiere su fuerza subversiva: transporta lo crítico a la escena de la cena cual caballo de Troya. Dentro de la perspectiva interna —a nivel del papel— existe una alusión crítica ambigua a la xenofobia oculta de Emma\*. Al mismo tiempo puede entenderse la cita —en su perspectiva externa— como crítica de la actriz Violeta al comportamiento representado en la escena (también su propio como Violeta\*). De este modo son posibles varias interpretaciones, entrelazadas indisolublemente y en parte de forma paradójica. Este uso de texto, que se produce tal y como aparece el texto de la cita, contextualiza la cena en la temática más amplia del aislamiento nacionalista. La actualidad de este uso de texto resurge cuando, por ejemplo, el presidente alemán, Frank-Walter Steinmeier, avisa de «nuevos muros» en su discurso de investidura (Probst 2017). Lo crítico de este uso de texto, que puede denominarse *cita subersiva* o *de doble fondo*, amplía el espacio de posibilidades de observación crítica al permitir relacionar sin solución de continuidad la situación de la cena, por ejemplo, con determinadas opiniones públicas notorias.

El diálogo, anteriormente realista, queda marcado por la artificialidad de la coreografía, que termina siendo hegemónica: el precio de la armonía es el control. En un determinado momento, Falou\* deja caer un objeto: se manifiesta un silencio incómodo, y acto seguido las dos mujeres tratan de tapar apresuradamente la situación, hasta que se producen especulaciones sutiles y luego abiertamente racistas. El negro Falou\* es «defendido» con tanta vehemencia que queda patente la exclusión que ello genera:

Exactament. No hi ha cap estudi científic sobre això, sí, estadísticament, als extraterrestres els cauen més sovint les coses que als autòctons.

No sabem que hi hagi cap estudi sobre aquest tema. Potser n'hi ha algun, i no el coneixem. Això no vol dir que no n'hi hagi cap! (Schmutz/Wagner-Lippok 2015: 16).

De forma subrepticia se retira la solidaridad al invitado de color. Éste reacciona de forma extraña: se dirige a la pared y empieza a cantar y bailar. Primero bajo, luego más fuerte y abierto. La cena se ha ido al traste. Falou\* se revuelta de forma inesperada contra la *situación* y al mismo tiempo la *interpretación* impuesta de la situación,

exponiendo y minando satíricamente el tópico de la «sensación de ritmo y cuerpo» africana. De este modo, la escena se convierte en parodia de una efímera cultura de bienvenida,<sup>45</sup> tras la cual se ocultan reflejos xenófobos, y al mismo tiempo, este realismo se imbrica sin solución de continuidad con la referencia irónica a la estética de su material: ¿qué sensación genera, qué efecto óptico tiene, cómo suena un objeto que cae? La hostilidad racista es sólo *una* posible interpretación entre otras. Frente a la crítica obvia de una postura xenófoba existe la posibilidad de interpretaciones más complejas: al mismo tiempo, los africanos en esta escena son presentados como perfectamente integrados, las *performers* son *sexys*, los actores de color tienen estilo. Así pues, el texto no aparece como representación de una situación social *real* (si bien ésta posiblemente exista en la sociedad) sino como manifestación satíricamente exagerada y simplificada, es decir, con una función de referencia: el aquí no es la realidad sino una *posible* manifestación ante la cual se puede desarrollar una actitud. En cuanto a lo tópico esquemático de las manifestaciones (sobre todo de la *agente Emma\**), el *agente* puede desarrollar una actitud propia, tal y como lo reivindica Brecht. Pero a diferencia de Brecht, no parece mostrarla en este caso: falta el ímpetu didáctico de aquél. En cambio, parece quedar a discreción del público qué actitud adoptar ante tales manifestaciones como las insinuaciones veladamente racistas de Emma\*. Casi un siglo después de Brecht, se confía en que el público tenga una opinión incluso si no se le plantea modélicamente la actitud de los actores. En este sentido puede hablarse de un uso de texto *satírico*. Ello resulta en tres aspectos de lo crítico: 1. la crítica (moral) de la hipocresía de las anfitrionas en la escena; 2. la crítica (artística) de una lectura socialmente crítica unidimensional de la escena con referencia a la materialidad del teatro; y 3. la crítica (teatral) de los tópicos de los respectivos discursos críticos en el teatro, según los cuales los inmigrantes negros no llevan corbata, entre otros.

---

<sup>45</sup> En otoño de 2015 se desencadenó en los suplementos alemanes una polémica discusión sobre algunos aspectos de la aceptación, para unos exagerada, para otros ausente, de los refugiados dentro de una extraña «cultura de bienvenida» que se había creado durante las primeras semanas pero que al mismo tiempo contrastaba con ataques xenófobos en otros lugares. En la estación central de Múnich, numerosas familias regalaban por ejemplo los peluches de sus hijos a los refugiados que llegaban en masa, etc. Desde hace poco, la palabra también figura en el diccionario normativo alemán: «clima social favorecido por medidas políticas y sociales, marcado por la apertura y disposición de acogida de inmigrantes».

### 3.5.7. Generación secundaria de palabras

La «autocuración» después de la afrenta a Falou\* por el juego irónico con los significantes culturales de la identidad (africana) queda ahora reforzada a modo de contrapunto por el segundo «invitado» negro Boris\*, pues éste desfigura la conversación de las anfitrionas en juegos de palabras inventados: durante el citado diálogo sobre el estudio, retoma por ejemplo la palabra catalana «estudi» (estudio) y la cambia a modo de juego, creando palabras como «Astúries», «esforç», «escapar» o «excloure». Inventa asociativamente nuevos conceptos, tonos y asociaciones sonoras, que cambian inesperadamente la situación. Lo que primero parece una interferencia en el diálogo entre las anfitrionas blancas (Falou\* no participa activamente en la conversación: está ocupado consigo mismo y canturrea junto a la pared lateral del escenario, haciendo contorsiones bizarras), genera una vida propia irritante con efecto cómico. Este uso de texto de *asociaciones semánticas libres* o *generación secundaria de palabras* guarda una relación de contenido con la conversación entre las mujeres y escénicamente con las contorsiones anárquicas de Falou\*. Es como si ambas provocaran con recursos diferentes —con y sin texto— específicamente su discriminación en la «cena rosa». Al hacer referencia de este modo al tema del racismo, su actuación también contiene un carácter gestual. Pero, a diferencia del gesto con la mano de Violeta\*, este gesto permanece sutil y apenas se nota. No obstante, los *agentes* africanos parecen jugar con su papel de foráneos, subvirtiéndolo al mismo tiempo: de este modo, los movimientos de Falou\* y las asociaciones anárquicas de Boris\* se vuelven cada vez más creativos. No se sabe a ciencia cierta si se ríe de las anfitrionas y la situación o si está aprendiendo el idioma del país de acogida.

Las asociaciones de Boris\* generan una contextualización posterior: esfuerzo, escapar, excluir y regiones españolas como Asturias tienen que ver indirectamente con su situación como refugiado. Boris\* utiliza asociaciones por semejanza fonética, que repiten y al mismo tiempo modifican el texto de los demás. Cambian entre identidad y distancia, generan de forma incontrolable nuevos campos semánticos y acarrear una ampliación del espacio de asociaciones; al presentar nuevas diferencias, origina la *crisis* y la *diferenciación* de contextos definidos, en el sentido de un dispositivo de contextos

«permitidos». Lo que primero parece ser una interferencia en el diálogo entre las anfitrionas blancas (Falou\* no participa activamente en la conversación: está ocupado consigo mismo y canturrea —haciendo contorsiones extrañas— junto a la pared lateral del escenario) desarrolla una vida propia irritante y con efectos cómicos. Este uso de texto de *asociaciones semánticas subversivas arbitrarias* guarda asimismo una relación semiótica con el texto de la conversación de las mujeres y escénica con las contorsiones anárquicas de Falou\*. Es como si ambos presupusieran voluntariamente su discriminación en la «cena rosa», pero con recursos diferentes (con y sin texto). Con el tiempo, los movimientos de Falou\* y las asociaciones anárquicas de Boris\* se vuelven más creativas. No se sabe a ciencia cierta si se ríe de las anfitrionas y la situación o si está aprendiendo el idioma del país de acogida. Las asociaciones de Boris\* generan una contextualización posterior: esfuerzo, escapar, excluir y regiones españolas como Asturias tienen que ver indirectamente con su situación como refugiado. Utiliza asociaciones por semejanza fonética, que repiten y al mismo tiempo modifican el texto de los demás. Cambian entre identidad y distancia, generan de forma incontrolable nuevos campos semánticos y acarrear una ampliación del espacio de asociaciones; al presentar nuevas diferencias, origina la *crisis* y la *diferenciación* de contextos definidos, en el sentido de un dispositivo de contextos permitidos. Este rastreo por cuenta propia del actor en campos semánticos ajenos hace aflorar las partes marginales y aparentemente insignificantes de la realidad social, creando mediante la extrañeza y la interrupción de la conversación «normal» de la cena nuevos niveles de comunicación y un potencial inesperado de vínculos de significado. Este uso de texto constituye, de acuerdo con Certeau (1988: 89), una táctica marcada por espacios libres, intentos de fuga y pequeñas huidas así como el intento de «cazar las posibilidades al vuelo» y «aprovechar atentamente los huecos», por ejemplo subvirtiendo y cuestionando usos de texto habituales: «Las tácticas se despliegan en el lugar del otro, son calculadoras y buscan astutamente ocasiones para sustraerse a los dispositivos panópticos y abrir líneas de fuga», escribe Rainer Winter (2007: 214) sobre Certeau.

Aquí se hace referencia a una doble crítica: la crítica de la xenofobia latente de las anfitrionas y la hipocresía de su conversación durante la «cena rosa», y la crítica por la ampliación de los espacios de posibilidades mediante procesos de imaginación, la vinculación de nuevas experiencias y la poetización de significados ocultos en el sentido de posibilidades de pensamiento «prohibidas». Lo crítico de este uso de texto

astutamente subversivo surge de la tensión entre lo fáctico y lo posible, oscilando entre estos polos. El uso de texto de la *generación secundaria de texto* es en Certeau una «práctica cotidiana resistente»: no obstante su potencial de situación cómica, alberga la oportunidad de revelar los discursos habituales como deshonestos mediante la repetición de determinados términos o, como escribe Foucault (1992: 33 y 35), «elaborar las condiciones de aceptabilidad de un sistema», de modo a visualizar el juego de momentos de afirmación de poder y realidad subrepticamente aceptados y desenmascarar decididamente dichos «nexos de poder-saber».

El uso de texto es una crítica de la xenofobia latente de las anfitrionas y la hipocresía de su conversación durante la «cena rosa», así como una crítica como ampliación de espacios de posibilidades mediante procesos de imaginación, reanudaciones de experiencias y la poetización de significados ocultos en el sentido de opciones de pensamiento «prohibidas». El uso de texto de la *generación secundaria de texto* produce nuevo material de texto en el trabajo imaginario del *agente* (si bien se trata sólo de palabras aisladas) y convierte mediante repetición las aliteraciones en elementos fijos del texto: «la imaginación desmonta las conexiones reales y recompone las cosas» (Royo/Sánchez/Blanco 2013: 31). Pero ello cuestiona las normas y los modales del teatro, que representan las reglas de nuestra sociedad y denuncian dichas formas asociativas de trabajar y hablar como interferencia. La forma de la que Boris\* pronuncia las palabras tiene algo de expectante, de estar al acecho, pero al mismo tiempo acapara toda la atención por la situación en su conjunto. Podría hablarse vagamente de un «uso atento y altamente tenso», tal y como se produce por ejemplo en el ambiente que plana sobre las escenas de duelo de un «western», cuyos protagonistas «que dominan la situación» realizan de paso acciones secundarias o hacen comentarios, mientras esperan tensos el momento adecuado para una determinada acción. De forma parecida, el *agente* Boris\* parece tener un gusto peculiar por las asociaciones, pues juega un juego críticamente subversivo, con el que no cumple un papel sino que crea un espacio libre propio, un espacio escénico de posibilidades, incluso más allá de la «situación predominante» de la escena.



Fig. 19: Violeta había interrumpido su acusación a la muerte roja y canta la canción *Michelle* de los Beatles. Foto: Sandra Gross

### 3.5.8. Digresión: apertura, incerteza del marco

Finalmente, cabe mencionar un uso de texto que consiste en el *deshilachado*, el juego con los *bordes* o *zonas marginales*, y que puede ilustrarse a modo de ejemplo mediante una escena que enlaza con las preguntas directas, anteriormente mencionadas, de los agentes a los espectadores. En una escena cargada eróticamente, Catalina\* cita del escrito de Heiner Müller «Diálogo con los muertos»,<sup>46</sup> mientras Violeta\* realiza ejercicios de gimnasia eróticos, que interrumpe para ponerse a redactar en una vieja máquina de escribir un escrito de acusación formulado jurídicamente contra la «muerte roja», murmurando el texto para sus adentros. Mientras tanto, Boris\* va recitando una cita de Girard sobre la idea de la «cultura como proceso de mediación mimética» y la «mimesis como acto fundacional de la sociedad». Según dicha cita, el filósofo y teórico de la comunicación Michel Serres compara a René Girard con Darwin. Así que Violeta\*

---

<sup>46</sup> Según Heiner Müller, la función del teatro consiste en la invocación de los muertos: «Lo específico del teatro no es la presencia del actor vivo o del espectador vivo sino la presencia del potencialmente moribundo.» La literatura da a los muertos y al pasado un peso e incomoda a los espectadores confrontándoles con su «papel» como espectadores y forzándoles a reflexionar. Según Frank Raddatz, Heiner Müller «ha descrito la tendencia de una sociedad que ya no se sustenta en ninguna visión potente a desechar un presente eterno» (Raddatz 2013: 152).

(Fig. 19) oye el nombre de *Michel*, para de teclear y comienza a cantar la canción *Michelle* de los Beatles,<sup>47</sup> como si estuviera en otro mundo:

Michelle, ma belle. These are words that go together well  
My Michelle. /Michelle, ma belle. Sont des mots qui vont très bien ensemble  
Très bien ensemble.

I love you, I love you, I love you,

That's all I want to say.

Until I find a way

I will say the only words I know that...

(Lennon, McCartney 1967 cit. en Schmutz/Wagner-Lippok: 2015: 21).

El uso de texto puede denominarse *extemporización* (ampliar el contexto de una forma casi casual): de forma similar a la historia extemporánea de Catalina\* de la «muerte roja», aplica al pie de la letra el programa de Certeau de «cazar la oportunidad al vuelo» y «aprovechar atentamente los huecos»: el hueco se presenta acústicamente así que se pronuncia la palabra *Michelle*, que es aprovechada como oportunidad y continúa desenfrenadamente a un nivel de realidad diferente al cantar el conocido estribillo. La *extemporización* no critica activamente sino que ignora la realidad imperante de la escena tal y como se ha desarrollado hasta el momento, para construir otra que la atraviesa. La fuerza crítica reside aquí en la subversión con la que este juego socava la seriedad afirmada de la realidad y abre al individuo una vía de escape poética.

---

<sup>47</sup> *Michelle* es una canción de los Beatles (1965 *Rubber Soul*).





Fig. 20: Catalina camina con movimientos lentos y concentrados hacia los espectadores y se sienta cerca de ellos en el suelo. Foto: Sandra Gross

### 3.5.9. Uso de texto al *contar historias*. Huecos temporales y experiencias límite inmersivas

Durante la primera parte de la función, Catalina\* está sentada impertérrita en la oscuridad del otro lado del escenario, en las filas vacías. Sólo su cara está iluminada por ella misma. Más tarde camina de manera inadvertida, a pasos lentos y de forma continuada por el público, mientras éste cambia de lado, yendo en dirección contraria. Durante la «cena rosa» vuelve caminando lentísimamente, como una manecilla de reloj. Parece como si fuera de otro mundo. Llegada a los otros *agentes*, sus movimientos se congelan. Cuando de repente empieza a estremecerse descontroladamente, corriendo en pánico de pared a pared, los otros agentes buscan protegerse: Violeta\* acude a los brazos de Boris\*, mientras Emma\* y Falou\* se arriman a la pared. Agotada por la corporalidad intensa, se sienta de repente tranquila y concentrada en el suelo ante los espectadores y relata durante 20 minutos en sus propias palabras en castellano la narración de Edgar Allan Poe como su huida personal de la «muerte roja». Habla libremente y con insistencia, manteniendo contacto visual directo; su dicción imparcial y la precisión que ha establecido anteriormente con su movimiento abren un tiempo diferente, desfasado. La historia cuenta la imposibilidad de la huida. Parece como si ella misma fuera «la muerte roja» – de hecho los otros actores la llamarán así más adelante.

Como metáfora, Catalina\* encarna la historia de un estrato social reaccionario que huye de sí mismo, pues desde un punto de vista psicoanalítico la huida no responde a lo ajeno fuera de nosotros sino a los impulsos extraños propios. Lo foráneo es omnipresente sobre todo en las sociedades modernas: allí donde las sociedades multiculturales se han apropiado de lo *foráneo*, lo foráneo reside en ellas mismas. Ello replantea la cuestión de la identidad y cuestiona las fronteras antiguas. En el plano *performativo*, el paso inadvertidamente lento, la huida repentina y la rigidez durante la narración se explican por sí solas: la lentitud de los movimientos de Catalina\* evoca las primeras producciones de Robert Wilson en las que experimenta con movimientos ralentizados artificialmente. El estilo mecanizado del movimiento de Wilson centra la atención estética en la superficie: «Formalismo significa observar las cosas desde la distancia; como un pájaro que desde la rama de su árbol mira a la lejanía del universo» (Keller 1997: 105). La lentitud posibilita una mirada sobria de una superficie ajena en la materialidad del cuerpo: así Catalina\* escenifica sus pasos que parecen una misión que ella, en su función de *agente*, tiene que cumplir. Lleva los labios pintados de rojo y un sostenedor rojo que contrasta con un abrigo de piel de pelo largo castaño, como si fuera de un animal. Ella es la propia superficie y remite así a algo que va más allá de ella. Encarna un gesto.

La lentitud y la repetición de los mismos movimientos de piernas modifican la escala de tiempo, paran el tiempo, remiten al punto cero absoluto. Como personificación del tiempo, Catalina\* huye de sí misma, como la materia después del Big Bang — *tempus fugit*—, pero no avanza: el movimiento de Catalina\* se produce fuera de nuestro tiempo, en un hueco de tiempo fuera de lo escénico, como un segundo nivel de realidad que secciona el otro que conocemos. Al igual que el tiempo, es en definitiva inexplicable y ajena, la encarnación de la distancia. La figura alegórica, la «muerte roja» de la novela corta de Poe, parece experimentable justamente en esta distancia, en su inaccesibilidad: como escepticismo de si la convivencia funciona o si la distancia constituye la última palabra. Así pues, la crítica se dirige a la ilusión de la supuesta experiencia directa de lo otro, lo foráneo: «Como tales somos lo que se sustrae, lo que se despliega. La exterioridad es un nosotros siempre diferente, un doblaje de un interior que no es nada. [...] Empieza con este doblaje, lo hace experimentable, hace experimentable el sentido de nuestra existencia» (Tatari 2012: 174). Al mismo tiempo, así se critica la inmediatez de la estética postdramática. Los *agentes* —y de forma

explícita la *agente* Catalina\*— y su escenario son códigos (postespectaculares) de los otros inalcanzables y su mundo, que nunca acabo de entender – ni tampoco la doble naturaleza del actor y su existencia en el escenario.

La historia de Catalina\* es como una isla en medio de la función, una pausa, una excepción, una supresión de la norma. Es como si el teatro se interrogara: ¿es (todavía) posible narrar en el teatro? ¿Será finalmente superior al teatro? Catalina\* habla como «muerte roja», pero al mismo tiempo narra literatura, narra sólo en apariencia la *historia*; narra —como gesto— el propio narrar: muestra el rodeo por la literatura que distancia, que contrarresta la intimidad de la escena y remite a una estética postespectacular y su distancia poética. Con ello, el teatro reflexiona críticamente acerca de sí mismo, negándose: en estos 20 minutos no se produce teatro sino pura narración. Su manera concentrada de contar también hace referencia crítica a la sobrecarga (moderna) de estímulos e informaciones. Ella en cambio para, se sienta cerca de los espectadores como un narrador arcaico y comienza. Este uso de texto, que puede denominarse *contar historias*, se sitúa fuera del propio teatro. Se abre un hueco temporal para salir del tiempo del teatro, para salir del mundo, sólo cuenta *sobre éste* mismo. Debido al encorsetamiento rígido de las instrucciones de movimiento, su peculiaridad como *agente* sólo puede surgir al hablar, sólo allí es libre: en el uso de texto al *contar historias*.

### **3.6. Importancia heurística del proceso de los ensayos**

Estos paradigmas y la inclusión del proceso de producción que propician permitirán entender la praxis teatral (praxis de la estética de producción) también como metodología de adquirir conocimiento teórico sobre el teatro. Al igual que en el ready-made, la producción de *els suplicants//conviure a bcn* trata del «gesto actuante», es decir, de unir el teatro y lo crítico como una «praxis que se refleja a sí misma» en la provocación y reflexión del acto performativo. Haarmann (2011: 8) opina que en el arte conceptual se «hace visible un nivel procesal y contextual en el arte como camino de la praxis artística en los trabajos». De ahí que la investigación artística orientada en la estética de la producción se pueda «entender como praxis que refleja artísticamente por sí misma» (Haarmann 2011: 5). El proceso de reflexión importante para lo crítico se hace visible en este paradigma así que se ilumina la «fase de actuación» (proceso de

ensayos). La transparencia del procedimiento propio deja patente que si se entiende la pieza propia y su proceso creativo también se entenderá el enfoque fenomenológico creativo. No se trata de investigar con el arte sino en el arte.

La plausibilidad de las experiencias de realizaciones escénicas se ilustrará ejemplarmente en un uso de texto desde la perspectiva de los procesos de ensayos. En el gesto de Emma\* y Violeta\* del contacto con la mano de la espectadora se ha mencionado anteriormente la «lentitud repentina» del movimiento de la mano de Emma\*, que sobresale del tiempo como un cuadro y deja relucir algo sublime, sagrado, una expectativa sin nombre: como codirectora de *els suplicants//conviure a bcn*, la investigadora conoce el proceso de ensayos y la creación del mencionado gesto con la mano: dichos gestos constituyen desde los primeros trabajos un aspecto primordial de la labor del equipo de dirección. Hasta ahora no han seguido ninguna teoría sino que han sido expresión de una convicción intuitiva de que lo indecible constituye el núcleo del acontecimiento teatral. Sólo ahora, con motivo de este trabajo, se teoriza sobre este aspecto. El gesto en cuestión fue al inicio una idea intuitiva del equipo de dirección, planteada por primera vez en el café dramático y propuesto a los actores en el siguiente ensayo. En los ensayos, la escena estuvo inspirada por el cuadro *Die Erwartung* («La expectativa»; 1935/36) de Richard Oelze, en el que varias personas (con sus espaldas hacia el espectador) situadas algo al margen se dirigen al cuadro, que no es propiamente visible y del que parecen quedar impresionados. En los ensayos del 4 de noviembre de 2015, el equipo de dirección informó al grupo de la muerte de René Girard, autor del libro *La violencia y lo sagrado* (1992), de la que acababan de informar en las noticias. La cita de Violeta\* fue por eso incluido en el texto escrito. Girard estudió las raíces antropológicas de lo mimético, lo que no deja de tener su ironía en relación a esta producción y en especial esta escena, pues escenifica en cierto modo su teoría, mientras que el texto de Violeta\* la verbaliza.

El uso de texto que se ha «fabricado» con esta cita en un ensayo denominamos *comentario paradójico* en el que convergía felizmente la intuición de los directores y los *agentes*: conjunto de coreografía y como un mesurado impulso espontáneo. Sus movimientos parecían estar vinculados irónicamente entre ellos: de Emma\* y Violeta\*, cuyos gestos se refieren irónicamente el uno al otro, haciendo al mismo tiempo un alegato crítico para excepciones, momentos tranquilos, bordes deshilachados y atracción extraña e inexplicable, surgió un gesto que por definición se creó su sentido de sí

mismo. La preparación en la precisión coreográfica coincide con la libre evolución propia en una acción ritual, que a su vez remite al aspecto de acción mencionado en el ritual del ruego y la súplica. Asimismo, al tocar la mano del espectador, entran en contacto el ensayo y la realización escénica: el movimiento está marcado de dentro (ensayo), pero el encuentro sólo se produce a través del elemento externo del espectador. Este uso de texto que posee la función lógica de un *comentario paradójico* y que en el nivel sensual es un uso de texto de la *evocación*, es casi religioso de mundos separados, representados por el *agente* y el espectador, y por lo tanto una salida y apertura de sistemas cerrados, una crítica a la sacralización de los límites: «El gesto es la presentación de una mediatez, la visualización del medio como tal. Saca a relucir el estar en un medio del hombre y le abre la dimensión ética» (Agamben 1992: 103).

La aparición *real* de estos momentos como el gesto de la mano de Violeta\*, que en el ensayo necesitó la interacción intuitiva entre dirección y actores/agentes, dependerá en la realización escénica —aparte de algunos momentos definidos— en última instancia de los *performers* y el público. Este aspecto se denominará uso *autónomo* del texto. Los momentos de uso autónomo del texto han sido iniciados, en el caso de *els suplicants//conviure a bcn*, por la dirección y los *performers* durante el proceso de ensayos, pero no han surgido necesariamente en cada realización escénica. Ello se expresa en la jerga propia de dirección al decir que tal o cual uso de texto «(no) funciona». Entonces no se genera la aparición real (en la realización escénica) de un momento definido —es decir, preparado, posibilitado o iniciado— en los ensayos, o sea, la consecución real de una estrategia estética, ya sea en relación a un determinado momento temporal de la realización escénica o como característica temporalmente transversal o indeterminada. El gesto con la mano de Emma\* y Violeta\* siempre ha funcionado. Otros gestos no han funcionado hasta las últimas realizaciones escénicas de *els suplicants//conviure a bcn*, por ejemplo la recitación a gritos palabra por palabra de la canción *Gimmie Shelter* de los Rolling Stones que suena poco antes del monólogo de Emma\*. En tono de advertencia, Boris\* anuncia la canción palabra por palabra y llena de significado al público que se encuentra ante él de pie:

Oh, a storm is threat'ning /My very life today /If I don't get some shelter /Oh yeah, I'm gonna fade away /War, children, it's just a shot away /It's just a shot away /War, children, it's just a shot away /It's just a shot away /Ooh, see the fire is sweepin' /Our very street today /Burns like a red coal carpet /Mad bull lost its way /War, children, it's

just a shot away /It's just a shot away /War, children, it's just a shot away /It's just a shot away /Rape, murder! /It's just a shot away /It's just a shot away (Rolling Stones 1969 cit. en Schmutz/Wagner-Lippok 2015: 1).

La dicción pretende ser «cool», tener algo lúdico y provocativo, una cierta amenaza en la que el actor negro promete un aspecto interesante a modo de Black Power. Pero de alguna manera, los directores y Boris no se acabaron de entender en esta idea, y así el *agente* Boris\* recitó al comienzo las palabras significativas en el contexto de la realización escénica de forma cumplidora y artificial. Sólo la función final condujo al éxito y la escena funcionó: emergió un *gesto*.

En varios casos, se daba a los *performers* tareas en los ensayos que la dirección mantenía «difusos» adrede; es decir, para ejecutarlas, los performers tenían que optar por una determinada «lectura» de la tarea. Así pues, tenía que añadirse algo subjetivo/interpretativo para que la tarea adquiriera el contorno que le faltaba. Un ejemplo era la acotación a la actriz Violeta de pronunciar las citas de Esquilo «como algo especial» o «misterioso»... La acotación era tan imprecisa que la actriz tenía que interpretar y concretarla, actuando autónomamente en el momento escénico que ello creaba. Así se formó una diferencia extraña e inexplicable en la actitud de las dos «refugiadas» blancas, que no estaba definida por caracterizaciones psicológicas, permaneciendo de este modo sorprendente, viva y mutable. Ni las actrices ni la dirección tenían el «control» sobre esta diferencia y el efecto de la actitud de Violeta\*. Una crítica específica que pudiera entrañar esta imponderabilidad no es previsible concretamente y sólo puede existir en una apertura general en la que puede suceder de todo.

En algunos casos, cuando había que apelar a la autonomía de los *agentes*, mantenidos «difuminados» adrede por los directores, es decir, para ser ejecutada, los performers tenían que encontrar una «lectura» propia de la tarea para que ésta adquiriera el perfil que le faltaba. Un ejemplo es la acotación a Violeta de «recitar» las citas usadas en la producción extraídas de la tragedia *Las suplicantes* de Esquilo «como algo especial». La acotación era imprecisa adrede para que la actriz la interpretara y concretara, debiéndose comportar autónomamente en el momento escénico que de este modo se creaba. Así se generó de forma automática una diferencia extraña e inexplicable en el comportamiento de las dos «refugiadas» blancas que no estaba definida por caracterizaciones psicológicas, permaneciendo de este modo sorprendente,

viva y mutable. Ni las actrices ni la dirección tenían el «control» sobre esta diferencia y el efecto de la actitud de Violeta\*. Una crítica específica que pudiera entrañar esta imponderabilidad no es previsible concretamente y sólo puede existir en una apertura general en la que puede suceder de todo.

### 3.6.1. ¿Cómo surge una forma de usar el texto? Métodos de trabajo «aperturizantes»

El hecho de que la investigadora haya participado en esta producción permite ilustrar de manera ejemplar cómo surge la forma de usar el texto en los ensayos con el fin de observar la relación entre el uso de texto y la criticidad. En su artículo «Das Theater auf die Probe stellen» («Poner a prueba el teatro»), Matzke (2015: 16) defiende que la estética y la forma de trabajar se conciben de manera inseparable: «La forma de trabajar se muestra en la escena». Aunque el hecho de conocer los procesos por los que ha surgido la forma de enfrentarse al texto no cambia nada en la experiencia fenomenológica de la realización escénica, puede ayudar retrospectivamente a aclarar el concepto del uso de texto desde la perspectiva de la estética de la producción. Por la relación teórica entre la criticidad y la apertura, puede ser especialmente relevante ver cómo surgieron en los ensayos los usos de texto «aperturizantes», es decir, aquellos que ponen en marcha procesos imaginativos inesperados, crean nuevas relaciones entre experiencias aisladas, muestran accesos poéticos a significados ocultos y hacen accesibles posibilidades de pensamiento «prohibidas» dentro de un determinado dispositivo, y con ello multiplican —con Certeau— las «líneas de fuga».

### Condiciones de los ensayos: vulnerabilidad y complicidad

La forma de trabajar durante el proceso de ensayo se caracteriza por una atmósfera arriesgada y sensible que surge de la improvisación, con elementos de travestismo, numerosos cambios de vestuario, asociaciones libres y grabaciones musicales espontáneas. Salvo por las condiciones organizativas marco —los plazos, el local y los acuerdos financieros—, a nivel artístico no hay reglas la única es probar las cosas más raras, inconexas, casuales, dolorosas y conmovedoras, tolerar lo inacabado y disonante y tomarse las ideas y propuestas con la misma seriedad que en una realización escénica: «Cada ensayo ya es la realización escénica», es nuestro lema. En algunos

ensayos solo se habla, se escucha música o se baila. En otros, por el contrario, apenas se habla y solo se «ensaya» partiendo de la nada. Las propuestas de dirección no se explican ni justifican previamente, sino que se lanzan como comentarios durante el ensayo y los actores son libres de aceptar el material o no. La inmediatez de la acción escénica, que no deja espacio para redes de seguridad ni justificaciones, refuerza la cohesión y el espíritu de grupo entre los actores. El principio de colaboración de los *agentes* era una especie de *complicidad* que hizo más fácil «soportar la incertidumbre» (Ziemer 2013: 12). Además, lo primordial no es centrarse en los textos que se dicen, sino abrir la mirada a distintos materiales y a los participantes en el proceso. No se intenta suavizar las contradicciones entre los puntos de vista y las relaciones, sino que se les da visibilidad (un principio de trabajo brechtiano). A menudo, las conversaciones entre los actores se convierten de repente en «situaciones teatrales», de manera que constantemente hay que renegociar la relación entre el yo y el personaje. Lo que hay que decir en el escenario se decide en el propio *escenario*, aunque a veces también se especifica incluso la entonación de determinadas sílabas.

«En el ensayo, los conceptos e ideas chocan con los cuerpos y las condiciones» (Hinz/Roselt 2011: 8): por eso los conceptos y formas de trabajar se desarrollan también ante el telón de fondo de unos *cuerpos y condiciones concretos*. En el trato con las condiciones externas —claramente precarias—, los participantes en los ensayos se convierten en «cómplices» de la puesta en escena. Gesa Ziemer (2013: 12) define así la complicidad en su libro *Komplizenschaft. Neue Perspektiven auf Kollektivität* («Complicidad y nuevas perspectivas acerca de la colectividad»): «Se produce complicidad sobre todo cuando hay creatividad en el manejo de las estructuras y estas se modifican, se adaptan o incluso se reinventan». Un proceso de trabajo orientado a la idea de complicidad dicta sus propias reglas: «A menudo, este trabajo sobre la situación del teatro en sí es el propio tema. En el escenario se muestra la forma de trabajar. [...] La forma de intentarlo se convierte en una característica determinante de la estética. [...] No se pueden separar la estética y la forma de trabajar» (Matzke 2015: 16). Así, los actores alternan permanentemente entre la perspectiva interna de los que actúan y la perspectiva externa de los que observan, el aspecto fundamental de su función como *agentes*.

Dentro del equipo existe una *jerarquía funcional*, es decir, que los condicionantes externos del proyecto —financiación, lugar, personas— son innegociables, pero los participantes, incluido el personal técnico, tienen mucho margen



de acción en la creación del concepto y de su «método de trabajo»: cada uno es considerado especialista para su «tarea». Este margen de acción no es una concesión humanística, sino una oferta de participación fundamental que durante la realización escénica se hace extensiva también a los espectadores —como consecuencia de la idea de que una realización escénica la construyen todos los presentes— siguiendo la idea de que la realización escénica es un diálogo entre el escenario y el público (Roselt 2008).

Por tanto, la forma en que aparece el texto en la realización escénica o en los ensayos, quiere decir, como se genera un uso de texto no sigue reglas fijas, solo la máxima fundamental de «dejar que las cosas vayan emergiendo solas», que es como describe Carl Hegemann (2011: 318) el proceso de ensayo de las producciones de Frank Castorf, es decir, poner en contacto la disposición personal del actor y la situación. En ese proceso de puesta en contacto, los textos surgen en los ensayos —comprendidos como realizaciones escénicas con espectadores especiales— de la misma forma que en una realización escénica: esta forma se podría denominar *emergencia* [de emerger]. Los usos de texto, tal y como se ha explicado, *son emergentes* en el sentido de que surgen como procesos espontáneos, no del todo previsibles, entre actores y espectadores. Los «agents provocateurs» de esta emergencia son justamente los *agentes*. Si se observa la potencia crítica del hecho procedimental «uso de texto», la capacidad para *abrir* o *ensanchar* los márgenes de las posibilidades adquiere una especial importancia.

### **3.7. Consideraciones finales: actores y códigos; trabajar en abierto**

En *els suplicants//conviure a bcn* se producen los siguientes usos de texto:

(Situación de entrada:)

*excitación sensacionalista, agobio, supremacía desasosegadamente sensual, privación y negación, voces alteradas y furiosas*

(Folleto:)

*contexto de contrastes, multiplicador de la complejidad*

(Texto:)

*expresión incomprensible* (ghomálá' o wólof)

(Aparición de agentes:)

*mostrar doblemente, tasar expectante, idea no expresada, aluvión, compositivo, arraigo, desplazamiento/majestuosidad, equilibrio poético, perspectivas múltiples, críptico / expresión incomprensible, ambigüedad, alienación, interpretar, equívoco, comentario paradójico, conjuro, alteridad, estar encerrado, jovialidad, cita subversiva/ambigua, generación secundaria de palabras / asociaciones semánticas libres, deshilachamiento, extemporización circunstancial, contar historias.*

Los usos de texto permiten reconocer dos tendencias: una predilección por la ambigüedad, la complejidad y lo críptico; y una apertura de espacios de posibilidades y alteridad que va de la mano con una orientación hacia lo abierto, desconocido y foráneo. Otra polaridad parece consistir en el contraste entre corporalidad y complejidad abstracta: las experiencias sensoriales y corporales y la gestualidad (cuando el texto es «negativo», es decir, ausente por sorpresa o se le espera inminentemente) —*excitación sensorialista, agobio, superioridad desasosegadamente sensual, expresión incomprensible o aluvión*— se enfrentan a usos de texto que hacen referencia a la multiplicidad lógica: *contraste, multiplicador de la complejidad, mostrar doble, tasar expectante, idea no expresada, perspectivas múltiples, ambigüedad, comentario paradójico, cita subversiva/ambigua o extemporización circunstancial*. Junto a ellos aparecen usos de texto que participan de ambas —*corporalidad sensual y complejidad lógica*— o parecen encontrarse entre medio: *desplazamiento/majestuosidad, equilibrio poético, alienación, conjuro, estar encerrado, jovialidad, generación secundaria de palabras / asociaciones semánticas libres, deshilachamiento*. Estos usos de texto presentan una parte sensorialmente experimentable pero también un significado formal y lógico, lo que les coloca en un interesante espacio intermedio. Por ejemplo, en el *equilibrio poético* se atisba además del notable aspecto experiencial poético el concepto abstracto y lógico de la ambigüedad, vinculando el ámbito cognitivo con el sensorial; también en el *estar encerrado* están ambos, una afirmación topológica y una experiencia fenomenológica.

Aparentemente existe apenas texto hablado que actúe en un sentido mimético de la representación de personajes, sino que muchas veces se coexperimenta un nivel de significado deíctico, irónico, satírico o gestual. De este modo, la realización escénica se

hace reconocible en su conjunto como estructura no representacional, pareciendo en cambio estar al servicio de un gesto de experiencia ajena.

Estas dos tendencias mencionadas del extrañamiento y de la abertura convergen en determinados puntos: por ejemplo, de la inclinación a lo foráneo parte una pista hacia la tolerancia frente a tensiones y contradicciones y por lo tanto hacia la complejidad. La experiencia de la realización escénica de *els suplicants//conviure a bcn* está repleta de formas fenomenológicas de texto que desde el principio multiplican la complejidad y la ambigüedad (ya en el tríptico o al inicio, en la autorreferencialidad de la presencia de los *agentes*). Provocan oscilaciones entre la ilusión y el *juego* con la ilusión —así como entre el realismo o la autenticidad y el *juego* con el realismo o la autenticidad— y una incertidumbre en relación al marco situacional, el nivel lógico o la estructura temporal (narración de Catalina\*), que no se explican o resuelven sino que se exageran, a veces de forma que sobrecarga al público. El aspecto de la alteridad surge en la supremacía del contacto sensual (como contrario absoluto del uso de texto en la pista sonora de la escena de entrada), en la falta de conexión de los destellos escénicos como la *performance traductora* de Violeta\* o en la confrontación precaria en la cinta. También el uso de texto de la extemporización incidental, en la que los bordes de la situación se «deshilachan» (canto de Violeta\*), presenta rasgos de alteridad y ambigüedad. Por un lado parece que lo ambiguo genere alteridad, pero por el otro que dejar hacer al otro vuelva la experiencia ambigua. La ambigüedad y lo abierto y diferente parecen por lo tanto múltiplemente imbricados, lo que ilustran usos de texto a través de los cuales las unidades se desintegran (la identidad dividida de la *agente* Violeta\* en la escena del largo monólogo de Emma\* junto a la cinta o la *cena rosa* interrumpida por el silencio de la alabrada a modo de instalación) o los límites entre realidad y ficción se difuminan (las preguntas a los espectadores o el asesinato de la «muerte roja»): en todos los casos no sólo surge *lo otro* de una supuesta realidad sino también *lo otro de la realización escénica* misma. De este modo, la realización escénica se desactiva tendencialmente una y otra vez, minando su propia base. Pero justamente esta autocrítica ha sido planteada anteriormente como característica del teatro crítico, y también Nikolaus Müller-Schöll (2016: 31) reivindica un teatro crítico que «ponga en juego el teatro».

A estas (auto)«destrucciones» y crisis se opone como aspecto positivo la utopía de la apertura y la ampliación poética de espacios de posibilidades y asociaciones, tal y

como se manifiestan por ejemplo en el uso de texto de las *asociaciones semánticas subversivas arbitrarias* o en el uso de texto del *acaparamiento cuestionador* o del *juego de roles inverso* en las preguntas al público al final de la función, en las que los espectadores disponen de una libertad similar a la de la producción *Numax-Fagor-Plus* de Bernat (que en uno y otro caso apenas aprovechan). Las crisis del sujeto — experimentables en usos de texto que hacen notar el riesgo de la individualización al salir del grupo precisamente en el *agotamiento* de texto (contacto con el espectador por parte de Violeta\*) o que, al revés, hacen experimentable la adaptación del individuo a los dispositivos imperantes (gestos de bienvenida hipócritas de Emma\* en la *cena rosa*)— son al mismo tiempo oportunidades para abrir y ampliar la experiencia y en última instancia para la alteridad como experiencia límite inmersiva. El gesto que crea o amplía el espacio de posibilidades es según Lehmann (2012: 8) político, al «hacer imposible» la realidad existente: «El teatro abre un espacio de posibilidades en una posibilidad de hacer imposible lo real, presentando de este modo un gesto en el que lo político, que además se hace invisible bajo el signo de la triunfante globalización del poder capitalista, aúna sus fuerzas» (Lehmann 2012a). Los usos de texto de inmersión extrema al contar historias (Catalina\* como *muerte roja*) así como el distanciamiento extremo, como en la experiencia de los huecos temporales (ibíd.), las interrupciones y las situaciones de excepcionalidad hacen finalmente notar una incertidumbre existencial básica, cuya fuerza crítica reside en el cuestionamiento de un mundo simulado, pero en realidad incompleto e insatisfactorio, y que en última instancia sugiere la rebelión anárquica contra su afirmación. En cambio, los espacios de posibilidades apuntan hacia un sentido más bien irónico, como lo sugiere por ejemplo el uso de texto de la *generación de texto secundario*.

La rebelión anárquica aparece a menudo en una forma estéticamente casi inadvertida, como lo muestra en especial el ejemplo del momento de la máquina de escribir de Violeta\*, en el que incrusta suavemente la canción absurdamente extemporánea de los Beatles, creando un cruce homófono casual entre «Michel» (Serres) y *Michelle* (título de la canción). Primavesi (2008: 86) subraya la función crítica del «hojear» de la estética teatral en zonas marginales: «En relación a la pregunta de hasta qué punto las formas teatrales más recientes pueden cambiar los papeles de los espectadores y el público sirve un pensamiento de procesos marginales, tal y como ya lo han demostrado los estudios de Jacques Derrida sobre los márgenes de la filosofía». La

función que —después del descrédito de los grandes relatos— presentan justamente los pequeños márgenes en un teatro, donde los usos de texto como el de la *extemporización incidental* tienen un valor primordial —y para nada incidental— es destacada todavía más por Goebbels (2012: 85) cuando éste propaga justamente lo pequeño e inadvertido de los márgenes y fenómenos marginales: «La teatralidad ya no se produce allí donde se nos presenta algo con grandes gestos y grandilocuencia. (...) al margen, en pequeños e inesperados movimientos, desplazamientos, desajustes y saltos».

Muchos de los usos de texto mencionados implican una tensión entre inmersión y distancia: en una estética inmersiva entran en contacto temores, deseos, condiciones y recursos corporales y los correspondientes guiones situacionales en entornos modelados artísticamente: es un «juego calculado con la disolución de distancia, una estética de la experiencia corporal empática y no de interpretación fría. Una estética del espacio, dado que la experiencia de la inmersión se completa en una difuminación del límite entre espacio figurado y espacio real» (Bieger 2007: 9). Laura Bieger sólo describe una parte de la oscilación, ejercitada en los ensayos, entre la inmersión que experimenta y la comprensión que observa. Dentro del proceso de ensayos se consolida el juego con «construir» y «derribar» la cuarta pared, con la paradoja de actuar y mostrar; el estatus de los *agentes* representa la tensión irresoluble de esta diferencia. También la tensión entre inmersión y distancia se refleja en la doble identidad de los *agentes*, pues oscilan continuamente entre la inmersión en la identidad de un papel y la negación simultánea de dicha identidad al «mostrar» el papel:<sup>48</sup> puede considerarse que su misión consiste en buscar un sustituto de la «identidad de papeles» después de la estética postdramática y postespectacular. De ahí resulta a su vez una estética que busca, que renegocia los límites existentes entre *representar* y *ser*, pues «quien no sabe observar no puede ser participante. Quien no sabe observar cómo reaccionan los demás a sucesos a su alrededor y qué palabras utilizan en qué ocasiones, no puede comprender su discurso; quien no sabe observar cómo se comportan en qué momento, no puede apreciar de forma fiable el sentido de su comportamiento» (Seel 2006: 131).

Por este motivo, los *agentes* son en cierto modo en sí mismos un uso de texto crítico transversal. Si los usos de texto de la alteridad —en la *performance traductora*

---

<sup>48</sup> En este conflicto, los *agentes* se asemejan al concepto antiguo del actor que llevaba consigo su máscara (*persona*) como símbolo de su papel, identificándose y diferenciándose al mismo tiempo del mismo (Schadewaldt 1991: 63).

de Violeta\*, la confrontación precaria en la cinta, el diálogo de la *arquitectura de la violación* o la extemporización en la canción de Violeta\*— atraen nuevas distancias con recursos poéticos, también se suman a la crítica de Goebbels (2012: 20), que apunta en relación a Eiermann: «la alteridad, que no debe entenderse como relación directa con algo sino como relación a tres indirecta, en la que la identificación teatral se sustituye por una confrontación incierta con un tercero mediador, algo que quizá podríamos llamar lo ‘otro’». Un ejemplo son los usos de texto en los que aparecen las imitaciones fonéticas de las lenguas africanas wólof y ghomálá’ a cargo de Violeta\*, que a los no africanos les parecen voces ininteligibles y de sonido extraño, ejecutando a partir de allí el restante texto hablado de tal modo que el lenguaje «válido» degenera en un lenguaje sin seguridad, de modo parecido a lo que Goebbels (2012: 76) afirma sobre los personajes de Beckett: «Dan a un yo fragmentado y anónimo muchas voces», en las que uno ya no se puede «fiar de personajes y espacios de contornos firmes. Su lenguaje no promete seguridad alguna».

La ampliación de espacios —como medio para lo crítico de la realización escénica— también se produce en usos de texto que aumentan la complejidad: en lugar de reducir los contextos a una escala inteligible, acomodando a su vez diferentes realidades en *un solo* espacio conceptual y haciéndolas más explícitas, los usos de texto que multiplican la complejidad complican un espacio de actuación y explicación aparentemente sencillo todavía más de lo que es (al parecer), convirtiéndolo en hiperespacio. Ello corresponde a un enfoque poético al servicio de un «reencantamiento del mundo» (Fischer-Lichte 2004: 315) y que responde a la estrategia postespectacular de la introducción de un «tercero». Ya en el estatus de los agentes se superponen los ámbitos privado y artístico, generando algo híbrido e inusual que admite múltiples perspectivas y muestra su escepticismo frente a las normas: «Al fin y al cabo, la arrogancia de un teatro que cree saber por dónde van los tiros también se expresa en formas de trabajar que se mantienen obstinadamente y que están marcadas por una fuerte jerarquía. Al escenario no se dirigen las miradas de muchos sino la mirada de uno solo» (Goebbels 2014: 67). Los usos de texto en *els suplicants//conviure a bcn*, que hacen experimentable la ampliación de dichas normas, juegan con principios de estética teatral postdramática y postespectacular al yuxtaponerlas, ejemplificando de este modo en clave política la coexistencia y participación cultural.

Como código para los usos de texto de *els suplicants//conviure a bcn* puede servir a todas luces lo equívoco, la oscilación, el desbaratamiento de la decisión entre modos incompatibles, como presencia y representación (por ejemplo, cambiando entre un diálogo abierto sin cuarta pared y un «ligue» con la ilusión de cuarta pared). El escepticismo de lo crítico parece dirigirse aquí a cualquier claridad y configuración fija. Las últimas frases —y las más enigmáticas— de la realización escénica, que también juntan de una tacada dos modelos incompatibles, el veredicto fuertemente criticado (y ligeramente modificado) de Jutta Ditfurth sobre la función oculta del terrorismo en los sistemas sociales occidentales<sup>49</sup> y el de Paul Claudel, estigmatizado como sexismo típicamente católico, son pronunciados por Falou\* («El terrorismo es para el occidente una promesa que no se cumple») y Emma\* («El hombre es para la mujer una promesa que no se cumple»). Lo difuso que se puede experimentar en estos usos de texto es la bisagra de la puesta en escena: destruye, pero en su fuerza poética residen también la utopía y lo crítico. Goebbels (2012: 18) también parece tener en su punto de mira la ambigüedad y los márgenes difusos (de la vida) cuando cita a Elias Canetti en su obra *Eraritjaritjaka*: «Pasar el resto de la vida sólo en lugares completamente nuevos. Abandonar los libros. Quemar todo lo comenzado. Ir a países cuyo idioma nunca se podrá aprender. Guardarse de cualquier palabra explicada. Callar, callar y respirar, respirar lo incomprensible. No es lo aprendido lo que odio, lo que odio es que resido en él».

Debido a estas numerosas referencias variadas, *els suplicants//conviure a bcn* también pone de manifiesto que la ampliación del espacio de posibilidades de interpretaciones —y con ello la dimensión crítica de la realización escénica— topa con los límites de la comunicabilidad: en la medida en que el público no percibe ni entiende las referencias y relaciones cruzadas, a menudo muy ocultas, los respectivos usos de texto no se *experimentan* realmente y la dimensión crítica no se puede desplegar como suceso de la realización escénica, por lo que permanece teórica. La realización escénica corre este peligro por dos motivos: la compilación de un número aparentemente arbitrario de textos de procedencia muy diversa y el cambio, a veces abrupto, entre momentos intensos inmersivos/emotivos (por ejemplo en el monólogo de Emma\*) y momentos que generan distancia (mediante una ironía omnipresente). Aquí se desborda

---

<sup>49</sup> La política alemana Jutta Ditfurth (2007) dijo: en la disputa sobre la valoración del terrorismo de la RAF de los años setenta que lo mejor que le puede pasar al estado occidente es el terrorismo: «Hay pocas cosas que el estado necesite con tanto anhelo como el terrorismo y el horror para su violencia diaria».

la recepción por el espectador hasta el punto que la postura crítica pretendida termina por no implantarse en el «espacio intermedio entre escenario y público», en el cual y como el que se genera la propia *realización escénica*. La realización *els suplicants//conviure a bcn* no alcanza su objetivo crítico al hacer que los usos de texto generados sean difícilmente experimentables. Este es en definitiva el riesgo de un gesto artístico críptico que por momentos se convierte en *el arte por el arte*, cerrándose a un encuentro con un público amplio.



## A modo de conclusión

Los usos de texto tratados en los tres ejemplos de realizaciones escénicas y las conclusiones extraídas de los mismos confirman nuestra hipótesis de que para la dimensión crítica de la realización escénica, la forma cómo aparece el texto verbal cumple una función estética diferenciable de otros elementos escénicos. Si bien las formas de aparición —o usos de texto— descritas se experimentan mayoritariamente sólo en combinación con otros elementos estéticos de la realización escénica, para cada uno de los tres paradigmas se pueden extraer usos de texto que se encuentran vinculados con la dimensión crítica de modo *específico*. Asimismo, los resultados permiten extraer conclusiones acerca de la productividad metodológica del enfoque fenomenológico, pero al mismo tiempo plantean problemas de validación. En definitiva, se ha podido mostrar que las realizaciones escénicas estudiadas contienen una dimensión crítica que es en cierto sentido político.

La función distinta de la aparición de texto se manifiesta en todas las realizaciones escénicas: En *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* destacan los usos de texto de *hipertrofia* o *hipotrofia* (que se manifiesta en el exceso de hablar incesante del protagonista Hinrichs y en la corporalidad exclusiva y el *silencio del coro*) y *retroalimentación mimética*, término con el cual se ha designado la experiencia de la tensión curiosa entre texto y corporalidad. Ante la expectativa de un discurso dialógico entre los personajes escénicos, el *silencio del coro* subvierte dicotomías formales, abriendo un espacio amplio de posibilidades para interpretar el coro de gimnastas y reflexionar sobre el sentido de la encarnación teatral. La *retroalimentación mimética* y el *acaparamiento* del texto cuestionan críticamente la identidad de roles: afectan la relación entre texto y cuerpo, es decir, un elemento extratextual de la realización escénica, pero el aspecto crítico que constituye dicho uso de texto es aun así *específico* porque ningún otro elemento puede producir la relación entre texto y cuerpo. – En *Numax-Fagor-Plus* de Bernat, una experiencia relevante de la realización escénica consistió en el uso de texto del *empoderamiento manipulativo* o, para invertir la fórmula paradójica, *autoempoderamiento manipulado*, que al mismo tiempo conduce a una autoexpulsión por parte del público del estatus de espectador mudo al nivel socialmente

emancipado de visitante autogestionado de un acontecimiento común. Esta apariencia de texto —y con ella su potencial crítico— no puede ser sustituida por ningún otro elemento escénico, imposibilidad que se manifiesta doblemente: por un lado porque el texto es la forma en la que los espectadores manifiestan su autoempoderamiento y por el otro porque la manipulación resulta del *texto* (proyectado). Sin embargo, no sólo el texto logra llevar a los espectadores de *Numax-Fagor-Plus* a una acción mimética; también el vestuario y otros elementos podrían surtir hasta cierto punto un efecto mimético y desencadenar un discurso a través del cual los espectadores formulan sus derechos o aspiraciones. Pero la manipulación está desde el comienzo condicionada lingüísticamente por la aparición del texto proyectado. En este sentido, la aparición de texto está aquí ligada de forma específica e insustituible con la dimensión crítica de la realización escénica. — En *els suplicants//conviure a bcn* destacan los usos de texto de *complejidad escénica*, el *hiperespacio* que se forma a partir de aquélla, así como lo *gestual*, uniendo los niveles de representación de personaje y actor hacia una esfera lógicamente polifacética. Las apariciones distorsionadas de texto en las *voces agitadas y furiosas* y las *expresiones sonoras ininteligibles* que generan una sensación de *superioridad desasosegadamente sensorial* así como lo *gestual*, por ejemplo en la escena clave de la cita de Girard a cargo de Violeta\*, están directamente vinculadas con el texto y no pueden sustituirse por otros elementos escénicos no lingüísticos. En la medida en que dichos usos de texto co-constituyen la dimensión crítica de la realización escénica, lo hacen de forma autónoma y específica. El uso de texto de *supremacía desasosegada* se basa en una agresión que presentaría una calidad totalmente distinta sin los gritos y chillidos ininteligibles en la grabación de audio. Sólo el texto percibido pero apenas entendible genera el desasosiego específico. En este caso, no sería tan expresivo y explícito si para la experiencia al subir las escaleras exteriores y esperar fuera de la sala sólo se describiera un estado de ánimo difuso, en lugar de voces humanas que buscan comprensión. — En estos usos de texto, el *contenido* del texto es de relevancia menor: lo decisivo para la dimensión crítica de la realización escénica es en cada caso la relación entre la aparición como tal, o sea, la apariencia específica de un texto, por un lado, y un aspecto o una parte de la acción escénica, por el otro, que ni tan solo tiene por qué aparecer en simultáneo con la dicha aparición del texto. Este concepto relativamente abierto del uso de texto ha generado una multiplicidad de descripciones que en los análisis individuales se han condensado en algunos aspectos principales importantes. Por lo tanto, es posible de experimentar en cada paradigma

usos de texto que no co-constituyen la dimensión crítica de la realización escénica *sino sobre la base de la aparición de texto verbal*. Esto corrobora la primera afirmación de nuestra hipótesis.

Desde las perspectivas de la evolución del teatro y los estudios de teatro, las tres realizaciones escénicas estudiadas se mueven en un rutilante espacio intermedio a caballo entre teatro postdramático y postespectacular. Según Eiermann (2009: 359), el teatro postespectacular es en cuanto a su programa heredero del postdramático en el sentido de que «el teatro postespectacular lleva el contraste entre realización escénica y obra al colapso al identificar como tal lo que no es ningún contraste». De este modo, los tres paradigmas contienen partes postdramáticas y postespectaculares. Incluso dentro de un medio expresivo, por ejemplo a nivel de texto, se junta lo que en una exageración ideológica se considera incompatible: momentos mostrados representativamente a modo brechtiano y «vivididos» performativamente idénticos en un mismo actor o la misma escena. Si en *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia*, dichos momentos están unidos en el protagonista, elevándose en momentos poéticos de la inmediatez del encuentro hasta la mera incorporación de *posibilidades*, *Numax-Fagor-Plus* los explicita como cambio de papeles entre la performer y el público así como entre el teatro y el suceso histórico, haciendo desaparecer sucesivamente estas instancias. Dichos traspasos de papeles simbolizan al mismo tiempo una relación entre los sucesos históricos negociados (asamblea de trabajadores, vídeo, realización escénica). Como de modo general en el teatro postespectacular, también aquí, la «relación de anuncio, suceso y documentación de la realización escénica [...] resulta un continuo tanto de performatividad como de experiencia que no sólo abarca el ahora de la realización escénica sino también su antes y después» (Eiermann 2009: 339). Aparte de la clara distinción entre instancias como actor y espectador o evento teatral y suceso histórico, también se diluye el límite entre el tiempo antes, durante y después de la realización escénica propiamente dicha. Frente a ello, los usos de texto en *els suplicants//conviure a bcn* apuntan —es decir, como gestos— al carácter gestual de *representar* y *mostrar*. Aquí, el teatro postespectacular presenta su factura en la «opción como tal crítica [...] para el teatro postespectacular en una subversión del espectáculo desde dentro», en un uso y cambio subversivo de sus mecanismos «que halla su aplicación precisamente no destacando una supuesta inmediatez específica de la realización escénica sino reflejando su mediatez» (Eiermann 2009: 399). Este es exactamente el caso del gesto con la mano

de Violeta, que al mismo tiempo es un gesto que apunta a lo gestual del propio teatro. Ello significa que la aparente inmediatez del encuentro de las manos de la actriz y la espectadora apunta a mostrar la posibilidad/imposibilidad del mismo, reflejando los mecanismos propios del teatro. En esta reflexión gestual de lo gestual, el teatro también refleja (como afirma Eiermann con motivo de otra producción teatral postespectacular) «el ahora de la realización escénica, cuyo antes y después es a partes iguales. Al mismo tiempo, no sólo se transmite al terreno de la teoría la proximidad y lejanía hacia el suceso de la realización escénica sino que también se describe una realización escénica, mediante la cual la teoría del presente trabajo se ha trasladado al terreno del escenario» (Eiermann 2009: 340).

El trabajo ha comenzado con una cita de Lehmann acerca de la reflexión como misión del teatro. Si bien Lehmann no usa explícitamente el término, queda manifiesto que no se refiere a una reflexión cualquiera, sino a una *crítica*. La relación con el concepto de crítica de Foucault es evidente, pues la convivencia común en un mundo con «conciencia y sentimiento de pertenencia y comunidad», a la que califica de política y que considera una cuestión de supervivencia, sólo se puede garantizar si uno no se deja gobernar en exceso, es decir, si desarrolla la actitud crítica. La reflexión crítica del teatro implica la interacción constructiva entre teoría y práctica. Dicha interacción, elevada a programa por la *artistic research*, ha inspirado este tesis así como, al parecer, los tres producciones tratados en la misma: *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* puede entenderse como praxis teatral de la teoría, y más concretamente como praxis de un estudio teórico del teatro que refleja simbólicamente en sus proporciones de texto hablado la tendencia actual a trasladar la responsabilidad política individual a redes sociales anónimas, hecha plausible en el notable uso de texto del *silencio del coro*. La dimensión crítica se hace visible en *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* en la no aparición o aparición excesiva de la expresión lingüística así como en la simple presencia física. El cuerpo en *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* presenta un doble carácter: como portador de signos y cuerpo material. Asimismo, el texto aparece doblemente, tanto en sentido simbólico (como signo) como material (como imagen sensual, cuerpo de signos o sonido). Esta duplicidad y ambigüedad socava la asignación de los fenómenos al orden simbólico u orden de la presencia, planteando la posibilidad de órdenes —tanto estéticos como sociales— alternativos. Este es el aspecto político de la realización escénica que hace imposible la vieja «política» en el sentido de Rancière:

la red no es, al fin y al cabo, ningún foro *social* para una comunicación cara a cara sino una máquina sin alma, un interlocutor anónimo que va trabajando mudo, amable y mecánico, como una voz automática grabada en el teléfono. La realización escénica cuestiona este automatismo anónimo en forma de «amor» del protagonista hacia la red, rebotando en su política: no nosotros, los amantes románticos, somos el error sino la máquina, a la que tomamos por un interlocutor humano. De ahí que la dimensión crítica de las realizaciones escénicas de Pollesch consista en el cuestionamiento de conceptos de rol teatrales y sociales tradicionales, es decir, en la visualización de las aporías de identidad, autenticidad y subjetividad.

*Numax-Fagor-Plus* supone un experimento afín al teatro de *agit-prop* histórico, si se toman como criterio los usos de texto de la *desaparición* —primero de la performer, después del público y finalmente del teatro como marco estético— como experiencia relevante de la textualidad verbal, en que se exhorta al público a despojarse de su estatus como público de teatro (que observa, disfruta o juzga) y emanciparse metafóricamente para penetrar de forma autónoma hacia las altas esferas de la responsabilidad social y política: tomar la palabra, posicionarse y ocupar la vacante dejada por unas autoridades menguantes y en vías de desaparición, tal y como lo intentaron en su momento los compañeros del comité de la empresa Numax en su situación de emergencia social.

En *Numax-Fagor-Plus*, la aparición de texto se transmite a los espectadores mediante la estructura de la realización escénica. Éstos son empoderados o se empoderan a sí mismos para actuar hablando y adoptando un papel teatral o social: la crisis desencadenada por el vacío que genera la desaparición de la performer es un ensayo de la toma de poder y por ende directa y explícitamente política. Al mismo tiempo, el uso de texto de *autoempoderamiento* está relacionado con una dimensión crítica estructural más sutil: así que los espectadores toman la palabra y también el poder, al no limitarse a leer los textos proyectados y *representarlos* sino también (si bien muy pocos hacen uso de esta posibilidad) formulando textos y opiniones propias y —como dice Certeau en distintos contextos— «jugando con los dispositivos», abandonan el marco teatral y al mismo tiempo lo cumplen todavía más. Así pues, se encuentran en una paradoja de la que no se pueden liberar por sus propios medios: las instrucciones están estructuradas de tal modo que cada adaptación y cada indignación cumpla el objetivo de la producción. Sólo es posible adoptar una actitud crítica frente a

esta estructura cuando descubren su estructura manipuladora. En este sentido, *Numax-Fagor-Plus* encarna ambas cosas: un potencial extremadamente afirmativo y al mismo tiempo extremadamente crítico.

En términos comparativos, la dimensión crítica y política en *Numax* es explícita, mientras que en *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* se mantiene formal y sutil: oculta en la complejidad lógica del contenido simbólico de texto y presencia física. Fischer-Lichte critica de modo similar a Lehmann la aspiración política directa en el teatro y ve lo político de una crítica estética, como también aparece en la problemática paradójica de texto/cuerpo de la *retroalimentación mimética* de Pollesch: «Contra este teatro político se giran las políticas de lo estético. La libertad que permiten no significa simplemente una liberación de la opresión y explotación o una resistencia a las ideologías hegemónicas, sino una transgresión, quizá incluso trascendiendo cualquier ideología» (Fischer-Lichte 2005b: 245). Tal transcendimiento es la mencionada configuración paradójica a la que apunta la producción de Bernat. Así pues, esta transgresión se encuentra tanto en el uso de texto hipotrófico/hipertrofico de *Kill Your Darlings! Streets of Berladelphia* como en el autoempoderamiento de los espectadores en *Numax-Fagor-Plus* que supera cualquier dimensión de moderación y «ser espectador», tomando, en casos extremos, la palabra de forma revolucionaria y a la vez reaccionaria (en obediencia al orden) y «eliminando» de este modo a la performer.

Finalmente, como han manifestado los usos de texto de asociaciones semánticas libres, deshilachamiento, extemporización circunstancial y complejidad multiplicada, els suplicants//conviure a bcn apunta a una problemática fundamental de la realización escénica: el estatus de la acción escénica como gesto significativo en sí mismo y que genera sentido a través de sí mismo. La dimensión crítica surge aquí del gesto irónico del mostrar doble, de la tendencia a lo abierto e inconcluso que lleva al dispositivo teatral a la crisis permanente con el objetivo poético de un «reencantamiento del mundo» (Fischer-Lichte 2004: 315). La crítica es aquí sobre todo crisis: la relativización radical de normas y la apertura formal hacia el otro de la realización escénica que «pone en juego al teatro» y también a los actores. En este punto debe incidir también la crítica de esta forma de crítica: la crítica radical de todos los límites lleva a los límites de la propia crítica, el juego irónico a menudo críptico y demasiado opaco con las reglas teatrales en els els suplicants//conviure a bcn y su ampliación sin límite a lo abierto; es decir, la crisis permanente del teatro a menudo no se puede transmitir a los

espectadores, de modo que la crítica termina estrellándose contra las condiciones de aceptabilidad social, pero al mismo tiempo las hace visibles de acuerdo con Foucault.

Como resultado principal, la investigación muestra que los fenómenos de texto verbal más relacionados con la dimensión crítica de la realización escénica son aquellos que cuestionan dicotomías y cruzan fronteras. De este modo, las tres realizaciones escénicas establecen unas referencias que exceden el propio marco teatral: el teatro de Pollesch con la realidad en el discurso social, Bernat con la responsabilidad política de los presentes en todo momento y Schmutz/Wagner-Lippok con el carácter gestual de lo escénico y, por lo tanto, su función para la generación de sentido en la sociedad. No sólo la puesta en escena, sino también la realización escénica es pues el lugar creativo de la práctica y la teoría: como realización escénica de los usos de texto —tematizados aquí— y al mismo tiempo para su reflexión en el sentido de reflejo y consideración teórica.

### Crítica de los límites: límite de lo crítico

La dimensión crítica de las tres realizaciones escénicas observadas se ha podido constatar desde la postura básica de no dejarse gobernar tanto, a partir de una tríada de criticar, diferenciar y crisis de algunos usos de texto y la ampliación de espacios de posibilidades mediante dichos usos de texto.

La riqueza de los usos de texto informalmente señalados como *críticos* en las tres realizaciones escénicas seleccionadas indica que éstas pueden servir al mismo tiempo como paradigmas de una estética teatral que destaca por una criticidad sobre todo formal, que en los tres casos a la vez guarda una relación directa con la sociedad: *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* es un sutil juego de vejaciones de transmisión simbólica y presencia física (al mismo tiempo se critican los posicionamientos ideológicos frente a los medios digitales); *Numax-Fagor-Plus* es un llamamiento teatral paradójico —y por ello imposible— al autoempoderamiento (pero al mismo tiempo recreando un autoempoderamiento histórico real); *els suplicants//conviure a bcn* cuestiona el teatro (y con ello a sí mismo) al mostrar el gesto y coquetea con la alteridad (pero formulando al mismo tiempo una crítica política del uso de lo ajeno como problema fundamental de la crisis de los refugiados). En las críticas formales se manifiesta siempre también una disposición a la crisis, o sea una

postura potencialmente rebelde de insumisión en el sentido de Foucault, una crítica de la situación social y una disposición a la distinción rigurosa en lugar de seguir ciegamente prejuicios (teatrales o sociales), es decir, lo crítico como lo (nuevo) político crítico con la política según Lehmann. A través de esta relación, las tres realizaciones escénicas se posicionan como decididamente políticas por su criticidad y la autocrítica de su *cómo*. De este modo, las tres realizaciones escénicas constituyen un ejemplo de estética teatral que despliega una dimensión crítica y al mismo tiempo un carácter político explícito o implícito superando y visualizando posibilidades alternativas (o incluso revolucionarias), si se toma la definición de Lehmann. De este modo se confirma la afirmación de la hipótesis que relaciona la dimensión crítica con una implícitamente política.

### Deducciones sobre el método

Como sostiene la hipótesis, de los resultados se pueden extraer conclusiones heurísticamente fructíferas para la productividad del método. Los resultados de la investigación muestran que la metodología fenomenológica aplicada resulta productiva sobre todo en sentido heurístico: allí donde las posibles afirmaciones sobre lo crítico de las realizaciones escénicas no son «demostrables» en sentido racionalista, el beneficio de dicha metodología consiste en la iluminación del momento estudiado o de la escena observada a partir de conceptos e imágenes que —ya sea por su obsesión especulativa o por su plasticidad ilustrativa pese a su borrosidad— se sitúan cerca de las experiencias en una realización escénica y el material teatral. En este sentido de proximidad estética y afinidad experiencial, incrementan la validez de las conclusiones.

El «uso de texto» constituye en cambio un instrumento fenomenológico que hace referencia a la aparición de un aspecto concreto de la realización escénica y no sólo la simple experiencia del estado de ánimo propio. De modo acorde, los usos de texto de *generación de texto secundario* o *contacto prudente* permiten una interpretación que deja reconocer lo gestual como tema oculto de la realización escénica, precisamente porque tienen por objeto la aparición de texto en el modo negativo de apariencia de *apagamiento* o *silenciamiento* (*contacto prudente*) o como *asociación* a modo de sonido (*generación de texto secundario*), manteniéndose «en la cosa misma» como principio de la observación fenomenológica. Esta proximidad



específica al objeto que parece ser propia del concepto de *uso de texto* no se antoja posible en esta forma tan explícita a través de otros fenómenos estéticos de la realización escénica.

La dimensión distancia/inmersión como instrumento no satisface las expectativas —como han demostrado los análisis— y sobre todo parece de escasa utilidad sistemática porque las transiciones entre los aspectos distantes e inmanentes y la simultaneidad de los mismos en los usos de texto de un estudio científico apenas son adecuadas, para empezar, a falta de una definición clara de lo que cabe entenderse bajo distante e inmersivo. Sin embargo ha quedado patente una cierta afinidad fundamental entre la crítica y la distancia: la postura crítica presupone distancia hacia la postura propia, del mismo modo que lo político presupone una distancia en la valoración de la política real. Por otro lado, precisamente *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* parece entregarse a momentos inmersivos, y esta afirmación ilimitada (en las declaraciones de amor a la red) adquiere una nota irónica, lo que a su vez introduce un distanciamiento. De este modo, los extremos de distancia e inmersión en este contexto dado parecen cumplir una función de confirmación, ilustración y destaque y ser de ayuda como instrumento heurístico al poder aportar ideas afectivas al análisis.

Los presentes resultados suponen una primera aproximación a los aspectos polifacéticos de una fenomenología del texto en realizaciones escénicas. Haría falta una investigación que ahonde en la diferenciación conceptual de los fenómenos de texto, dado que desde un punto de vista metodológico ha quedado demostrado que el concepto está indicado para observar realizaciones escénicas gracias a su proximidad al objeto, pero al mismo tiempo presenta una autocreatividad difícilmente controlable debido a la inevitable involucración de todo investigador como espectador, que en la evaluación debe siempre relacionarse con la experiencia de las escenas.

Los conceptos de los usos de texto han surgido y se hanpreciado en el transcurso de la investigación. Según señala Leifeld (2015: 10), si los análisis fenomenológicos pretenden acercarse en las realizaciones escénicas a unos fenómenos difícilmente palpables o inicialmente incomprensibles, deben «ampliarse con la perspectiva del después, del efecto posterior o de la experiencia recordante nueva o diferente. Porque lo incomprensible deja rastros misteriosos, a los que se sigue de forma

descriptiva y analítica mediante un traslado posterior e imaginativo a la situación». Dicho rastro también se puede ver en el recuerdo de un uso de texto, en el que se mantiene el sentido experimentado en su momento y en cuya denominación se cristaliza parte de este campo lógico.

Debido a esta inevitable subjetividad, la denominación de los usos de texto es discutible. Porque la reducción fenomenológica también sigue siendo un procedimiento subjetivo y apenas permite comprobación alguna.

Por otro lado, el enfoque fenomenológico elegido por la investigadora y justificado en la introducción da mucho de sí para la cuestión de cómo los usos de texto de los tres ejemplos tratados pueden contribuir a la criticidad de la realización escénica —precisamente gracias al método de las denominaciones espontáneas, próximas a la experiencia e intuitivas de los usos de texto—, como han demostrado las enumeraciones de los usos de texto en los diferentes paradigmas: si bien su observación deja abiertas otras lecturas, en muchos casos su potencial crítico se cimentó plausiblemente en la experiencia global y el contexto general abierto con el hallazgo del uso de texto. La unión entre teoría y práctica, expuesta como constante artística en la trayectoria de la investigadora, ha resultado ser un telón de fondo productivo. Especialmente el concepto de participación puede ampliarse ahora hacia la implicación; en cierto modo, ha sido realizada en tres fases de creciente problemática metodológica: de la participación básica e inevitable del espectador en el suceso de la realización escénica de acuerdo con la *estética performativa* de Fischer-Lichte (1), pasando por la subjetividad de la investigadora metodológicamente aprovechable en la descripción y el análisis fenomenológico (2), hasta su involucración concreta en la producción propia (3). Dichas fases pueden entenderse como creciente radicalización de una tendencia básica hacia la participación que saca un partido investigador creativo del riesgo de falta de «objetividad» científica, desarrollando en este sentido la metodología del análisis de la realización escénica. Ello adquiere sobre todo validez en las investigaciones fenomenológicas.

De este modo, el concepto de *uso de texto* da pie a un terreno terminológicamente pantanoso. A partir de la experiencia personal de las realizaciones escénicas se han desarrollado formulaciones y conceptos de usos de texto con la máxima precisión posible, pero también con una inevitable creatividad, en cierto modo

de «estilo libre». El propio proceso aúna lógicas analíticas y sintéticas. La entrada subjetiva en la metodología ha cobrado sentido sobre todo ante el mencionado trasfondo de interdependencia mutua entre teoría y práctica. Las descripciones de los usos de texto pueden por ende parecer arbitrarias. Su presentación sin más fundamento teórico previo responde a una convicción fenomenológica de que la simple mirada natural hace aflorar el material de base que a posteriori no tiene que *reducirse* a la mínima expresión extrayéndole una parte que emana de la propia cosa. Dicha reducción se ha intentado allí donde los usos de texto hacían patente un contexto global lógico y plausible en la interacción escénica. Justamente la *coparticipación* del sujeto investigador es fundamental con vistas a la creatividad y la autorreflexión en el proceso de investigación artística: La investigación artística reposiciona «las especificidades de los sistemas de signos estéticos, el carácter material y procesual (abierto) así como diferentes marcos (discursivos) que caracterizan a la investigación, poniendo de relieve con su «realidad arqueológica» motivos y motivaciones ocultos ante el arte también en el marco de la autorreflexividad» (Jürgens/Tesche 2015: 10). Seguir caminos creativos de descripción para poderse aproximar al fenómeno no es anticientífico sino programático. Weiler y Roselt (2017: 96) denominan tal enfoque fenomenológico del análisis de la realización escénica, tal y como consistió en este caso en la localización y denominación de los usos de texto, «arte de describir» que «siempre gira también en torno al trabajo del propio lenguaje de quien analiza».

Durante la investigación ha quedado patente que la creatividad en el análisis teórico presenta un paralelismo con la práctica: los procesos de ensayos de los directores Schmutz y Wagner-Lippok son equivalentes a la creatividad al redactar y escribir el presente trabajo. Las denominaciones de los usos de texto son también un producto tardío de dicha creatividad en los ensayos. Allí también, la investigadora —tanto en el trabajo conceptual como en el «café dramaturgico» como en las charlas y los ensayos— junto a todo el equipo una especie de recopilación de ideas, asociaciones y fragmentos afectivos de conclusiones analíticas a modo de *patchwork*. Como ilustra la narración mencionada anteriormente de Cortázar *El perseguidor*, la imbricación creativa entre teoría y práctica en los ensayos —en una forma formalmente más estricta— también puede resultar productiva para el análisis.

La falta de una sistemática del análisis regida por la teoría deja no obstante un vacío. Es probable que la limitación a los fenómenos de texto verbal que subjetivamente

saltan a la vista no halle o cubra *todos* los aspectos de la realización escénica o incluso de los posibles fenómenos de texto que en ella aparecen. La experiencia y la evaluación se mueven en un cierto caos, además de estar empañados por un posible carácter cíclico del método: la investigadora encuentra aquello a lo que ya estaba predispuesta. Por otro lado, este procedimiento «libre» responde exactamente a la preocupación de Leifeld (2015: 280) de describir «performers inatacables»: «Dentro de la pista se hace presente el hueco, la imposibilidad de tocar lo ausente a través de la pista. La caída escribiente en el hueco debe pensarse como una búsqueda de pistas que en todo momento se están desvaneciendo y sustrayendo». En los estudios teatrales se encuentran numerosas alusiones al término de hueco: Roselt (2009: 124) coloca la «hendidura o grieta» en el centro de la experiencia; Warstat (2011: 23) habla de una «grieta que nunca se cierra del todo»; Lehmann (2002: 8) vincula la experiencia de la presencia con el concepto de hueco: «ninguna experiencia de presencia sin hueco». Parece como si el hueco tuviera que desprenderse de su mácula negativa con vistas al análisis de experiencias teatrales.

Así pues, quizá no sea casualidad —pero tampoco previsible o previsto, sino una experiencia más de este trabajo— que la aproximación teórica «libre» presente paralelismos a nivel estético: en el aspecto de la ausencia o presencia en *Numax-Fagor-Plus*; en el silencio del coro en *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia*; en el mutismo de la performer; en la ruptura paradójica de la comunicación directa en *els suplicants//conviure a bcn*, que subvierte tópicos postdramáticos y pone irónicamente a debate el teatro postespectacular, cuando los actores se sitúan a pocos centímetros del público, en aparente contacto cara a cara y sólo separados por un precinto, pero estando aun así infinitamente lejos, como personaje, como negros, como refugiados, como foráneos. En el caso de *els suplicants//conviure a bcn* parece justamente cierto lo que afirma Leifeld (2015: 280-281): «Un escrito sobre performers incomprensibles debe adentrarse en algo todavía no explotado, que no obstante permanece algo no explotable. Se adentra en un hueco profundo que no ofrece seguridad alguna sino que fuerza una y otra vez enfoques distintos. Los intentos escribientes abandonan terreno seguro, se adentran en la inseguridad y tienen que estar profundamente marcados por ésta para poder transmitir algo. De este modo, un escrito inseguro contradice todo enfoque normativo del análisis. [...] La inseguridad que impera en él [el hueco] presenta límites, pero al mismo tiempo genera posibilidades». Así pues, la indefinición metodológica puede crear un espacio de posibilidades teórico: ello se produce cuando se definen

difusamente usos de texto, por un lado, para aspirar al análisis y, por el otro, para nunca perder del todo el contacto con el material de partida, la realidad de la experiencia.

A esta metodología cabe objetar que la inevitable indefinición de los conceptos de los usos de texto dificulta o imposibilita un trabajo sistemático con el planteamiento. En cuanto a la descripción de las experiencias de lo que aquí ha sido concebido como uso de texto, la fuente principal de la inexactitud se encuentra en parte en la propia experiencia: no es exactamente demostrable y —como objeto— separable de la subjetividad del *ego*. La referencia de un análisis sistemático-linear sería una pura construcción mental que no guardaría relación alguna con la realidad. En cambio, sí es adecuada la metodología fenomenológica de la descripción asociativa de experiencias, tal y como se refleja en la elaboración y denominación de los usos de texto.

Para dar un ejemplo, la experiencia del uso de texto de *generación de texto secundario* en el actor Boris en el paradigma *els suplicants//conviure a bcn* podría seguramente sistematizarse con mayor precisión. Para ello debería clarificarse ante todo el nivel descriptivo del concepto: en la definición entran obviamente categorías abstractas y analíticas. Así pues, el fenómeno debería describirse de forma más cercana a la experiencia, por ejemplo: «el actor Boris tergiversa e inventa palabras». Pero esta descripción obviaría parte de la impresión general de la espectadora y que la investigadora recuerda vagamente y de forma más bien intuitiva y corporal: precisamente que Boris (las palabras no venían dadas sino que el actor tenía libertad en su actividad asociativa) parecía desarrollar con el tiempo una estrategia y una especie de sistema comparable con un tipo de actividad investigadora teórica: una observación o, para ser más precisos, una impresión, una sospecha de la investigadora que ya no se reproduce en la descripción *tergiversa e inventa palabras*, pero sí en el espacio connotativo del concepto ingenuo y lúdico (si bien asistemático) original de *generación de texto secundario*, si bien éste suena abstracto y parece quedar lejos de toda experiencia, como «forzado». En este caso, la limitación de las descripciones de los usos de texto al nivel experiencial afectivo-emocional conduciría a una renuncia al margen concomitante de la experiencia de dicho uso de texto. En cambio, la formulación objetiva y abstracta parece permitir un aumento de la realidad experiencial.

Si, para escoger un ejemplo contrario, se tratara de ceñir la descripción de los usos de texto a hechos objetivos, algunos como *desaparecer* o *abdicación* —relevantes

para tratar *Numax-Fagor-Plus*— deberían describirse de forma más objetiva, por ejemplo como «entrada en escena reducida»; pero en tal caso se perdería el importante matiz experiencial inmediato que yace en el *desaparecer* y la *abdicación*, que indica el aspecto fenomenológico relevante de que la espectadora se siente abandonada por la performer, sola o amenazada por un vacío o inseguridad repentino (*desaparecer*) o que asiste a una caída de poder (abdicación), otra posible variante experiencial de los hechos «objetivos» de «entrada en escena reducida». En este caso, la aparente objetivación de la descripción del uso de texto conduciría incluso a una infracción contra la premisa metodológica de que en un fenómeno experiencial teatral es relevante el matiz subjetivo de la experiencia desde una perspectiva fenomenológica, dado que bajo realización escénica se entiende una acción en el espacio intermedio entre el escenario y el público.

Es por ello que en general cabe suponer que la anterior sistematización y categorización limitaría en muchos casos la amplitud creativa de la descripción y por consiguiente la amplitud de la experiencia original, que igualmente no se puede reconstruir sino en parte. Una precisión y fiabilidad supuestamente mayor —igualmente imposible como comprobación de la experiencia— se adquiriría a costa de una pérdida de validez, es decir, de la relación plausiblemente experimentada con la realidad de la realización escénica. Ésta es como tal imprecisa e incierta, por lo que se le acercaría más un método descriptivo que haga justicia a dicha imprecisión y sea estructuralmente afín *a la propia cosa*, como dice Husserl.

El enfoque fenomenológico presentado puede ser inspirador para la práctica teatral y una elaboración teórica en trabajos posteriores especialmente allí donde se establece o se estudia una relación experiencial entre elementos muy diversos y diferentes en cuanto a tiempo, espacio y categoría. Ejemplo de ello son el elemento desfasado en el tiempo del coro de gimnastas, que sólo se vuelve reconocible con el tiempo como metáfora de las redes digitales, o la letra de la canción de Bruce Springsteen en *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia*, que si bien no se menciona en la propia obra, sí es conocida por muchos. Al unir lo separado se crean a nivel práctico construcciones lúdicas como base de estéticas teatrales libres y poéticas; a nivel científico terreno teórico nuevo en forma de conceptos y herramientas de investigación novedosos; y a nivel social la oportunidad de (re)encuentro con lo extraño. En la descripción particular de la experiencia propia, tal y como se ha intentado en los usos de texto, reside por ello una posibilidad hacia dos direcciones: por un lado, se tienden entre

la «dimensión razonable de significado» y la «dimensión sensual de experiencia» (Roselt 2012: 263); por el otro, evocan movimientos de supresión de límites hacia otras artes así como otros discursos de las prácticas cotidianas. De modo análogo, el análisis de Certeau de la «geografía de lo posible» —según afirma Winter— desea «apuntar a la tensión latente entre lo real y lo posible en las prácticas sociales cotidianas. Con ello articula un tema central: la reinención de la teoría crítica» (Winter 2007: 219).

El tratamiento fenomenológico de la dimensión crítica de la realización escénica permite derivar estrategias estéticas. La visión subjetiva del contexto públicamente «practicable» de *realización teatral* abre la experiencia para mostrar la falta de recursos tanto de una práctica hostil a la teoría como de una ciencia alejada de la práctica. Asimismo, remite a la precariedad del estatus del individuo en ambos campos: la proximidad del análisis y la experiencia al estudiar el origen de la crítica en formas de uso de texto apela a la problemática de cómo se posiciona en este contexto el sujeto que realiza el análisis y qué autopercepción presupone en la investigación. Carl Hegemann formula el problema del yo y la constitución del sujeto del modo siguiente: «Y es que en el teatro se hace realidad la unión entre la crítica social y la experiencia de la constitución del sujeto». (Hegemann 2017: 10). La investigación ha tratado ejemplarmente de no presuponer ninguna autopercepción en relación al concepto de sujeto —es decir, como espectadora o investigadora— sino entender la constitución de lo subjetivo como aspecto parcial o concomitante de un «espacio de posibilidades». Dicha abertura debería desarrollarse en trabajos posteriores para no sacrificar la experiencia estética de ámbitos artísticos marginales en una investigación científica de formas de pensar estandarizadas e instrumentos inadecuados sino aprovechar la abertura de la experiencia para también abrir los métodos, sin franquear los límites de la transmisibilidad y con ello la tratabilidad discursiva.

El final del trabajo también irá precedido por una cita de Lehmann (2012a): «El arte es investigación: investigación en el campo de las posibilidades de la expresión humana. Y con ello investigación de nuevas formas porque las experiencias de la realidad cambian y las nuevas formas deben ajustarse a esta forma cambiada de experimentar. Siempre se trata también de formas que superan la realidad. Así, el teatro es un laboratorio de fantasía social, pudiendo abrir los sentidos hacia lo no pensado, lo no oído, lo no visto». En esta cita de un discurso pronunciado con motivo del 30º aniversario de la carrera de estudios aplicados de teatro en Gießen, Lehmann exige del

arte que sea investigación. El presente trabajo pretende abrir una brecha en sentido contrario: integrar el arte y la creatividad en la investigación. Según Lehmann (2014: 44), en los nuevos tiempos ayuda la vieja máxima: «preguntarse por lo propio, investigación, reflexión, coraje y transgresión de límites institucionales y estéticos prefigurados y normas aparentemente inamovibles del «ramo»». El trabajo ha sido realizado siguiendo esta intención, y dentro de este contexto desea sentar las bases para trabajos futuros.



## Bibliografía

- Abad 2003: Mercedes Abad, «Los espacios de Roger Bernat», *El País*, 27.06.2003. [elpais.com/diario/2003/06/27/catalunya/1056676041\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2003/06/27/catalunya/1056676041_850215.html). Acceso el 24.11.17.
- Adorno 1966: Theodor Adorno, *Negative Dialektik* («Dialéctica negativa»), Suhrkamp, Fráncfort.
- Agamben 1992: Giorgio Agamben, «Noten zur Geste» («Anotaciones acerca del gesto»). En: Jutta Georg-Lauer (ed.): *Postmoderne und Politik* («Postmodernidad y política»), Tübinga 1992, S. 97-107.
- Aristoteles 1989: Aristoteles, *Poetik* («Poética»), Reclam Stuttgart.
- Assheuer 2017: Thomas Assheuer, «Das Böse in der Moderne. Zum Tode des polnischen Soziologen Zygmunt Bauman» («El mal en la modernidad. A cerca de la muerte del sociólogo polaco Zygmunt Bauman»). En: *Zeit online*, <http://www.zeit.de/2017/03/nachruf-zygmunt-bauman>. Acceso el 26.1.2017.
- Austin 1972: John L. Austin, *Zur Theorie der Sprechakte* («Acerca de la teoría del acto de habla»). Reclam Stuttgart.
- Baringhorst 2004: Sigrid Baringhorst, «Gesellschaftssteuerung durch Inszenierung» («Manipulación social a través de la puesta en escena»). En: *Governance und gesellschaftliche Integration* («Governance e integración social»), Springer Wiesbaden, pp. 129-147.
- Barthes 2000: Roland Barthes, *Der Tod des Autors* («La muerte del autor»). En: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez y Simone Winko (eds.), *Texte zur Theorie der Autorschaft* («Textos acerca de la autoría»), Reclam Stuttgart, pp. 185-193.
- Behrendt 2012: Eva Behrendt, «Kill Your Darlings! mit Fabian Hinrichs beim Theatertreffen» («Kill your Darlings! A los Encuentros Teatrales con Fabian Hinrichs»). En: *Tip Berlin Online*, 02.05.2012, [tip-berlin.de/kultur--und-freizeit-theater-und-buehne/rene-pollesch-kill-your-darlings-beim-theatertreffen](http://tip-berlin.de/kultur--und-freizeit-theater-und-buehne/rene-pollesch-kill-your-darlings-beim-theatertreffen). Acceso el 18.12.17.
- Benjamin 1983: Walter Benjamin, *Das Passagenwerk* («Obra de los pasajes») Vol. I, Suhrkamp Fráncfort.
- Bentley 1965: Eric Bentley, *The Life of the Drama*, Atheneum New York.
- Bergmann 2014: Franziska Bergmann, «Enacting Theory. Zur theatralen Rezeption humanwissenschaftlicher Diskurse bei René Pollesch am Beispiel von Das purpurne Muttermal» («Acerca de la recepción teatral de los discursos de la ciencia humana en el ejemplo de René Pollesch de El lunar lila»). En: Astrid Hackel, Mascha Vollhardt (eds.), *Theorie und Theater. Zum Verhältnis von wissenschaftlichem Diskurs und theatraler Praxis* («Teoría y teatro. Acerca de

- la relación de discursos científicos y práctica teatral»), Springer Wiesbaden, pp. 53-69.
- Bergmann 2015: Franziska Bergmann, *Die Möglichkeit, dass alles auch ganz anders sein könnte. Geschlechtsverfremdungen in zeitgenössischen Theatertexten* («La posibilidad de que todo podría ser totalmente diferente. Distanciamientos sexuales en textos teatrales contemporáneos»), Königshausen & Neumann Würzburg.
- Bernat 2010: Roger Bernat, «Las reglas de este juego». En: Óscar Cornago (coordinador), *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica*, ARTEA Castilla la Mancha, pp. 307-315.
- Bernat 2011: Roger Bernat, «Instrucciones de Uso». En: Joaquim Noguera (ed.), *El espectador activo MOV-S 2010 (Madrid). Encuentro en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, Mercat de les Flors/Fundación Autor Barcelona, pp. 157-160.
- Bernat 2014: Roger Bernat, FFF, *Numax-Fagor-Plus*. Texto publicado en <https://www.catalandrama.cat/es/>. Acceso el 14.06.2015.
- Bernat/Fratini 2016: Roger Bernat y Roberto Fratini Serafide, «Seeing Oneself Living». En: Anna R. Burzynska, Serie Joined Forces. *Audience Participation in Theatre*, Alexander Berlín, pp. 88-98.
- Bieger 2007: Laura Bieger, *Ästhetik der Immersion* («Éstetica de la inmersión»), transcript Bielefeld.
- Birkenhauer 2005: Theresia Birkenhauer, *Schauplatz der Sprache - das Theater als Ort der Literatur* («Escenario del lenguaje – el teatro como lugar de literatura»). Vorwerk 8 Berlín.
- Birkenhauer 2006: Theresia Birkenhauer, «Verrückte Relationen zwischen Szene und Sprache» («Relación absurda entre escena y lenguaje»). En: Joachim Gerstmeier, Nikolaus Müller-Schöll (eds.); *Politik der Vorstellung* («Política de la imaginación»), Theater der Zeit Berlín, pp. 178-194.
- Bishop 2005: Claire Bishop, *Installation Art*, Tate Enterprises London.
- Boltanski/Chiapello 2012: Luc Boltanski, Ève Chiapello, «Die Arbeit der Kritik und der normative Wandel» («El trabajo de la crítica y el cambio normativo»). En: Christoph Menke, Juliane Rebentisch (eds.) *Kreation und Depression* («Creación y depresión»). Kadmos Berlín, pp. 18-38.
- Brandl-Risi 2011: Bettina Brandl-Risi, «Ich bin nicht bei mir, ich bin ausser mir. Die Virtuosen und die Imperfekten bei René Pollesch» («No estoy conmigo. Estoy fuera de mí. Los virtuosos y los imperfectos en los trabajos de René Pollesch»). En: Jens Roselt, Christel Weiler (eds.), *Schauspielen Heute. Die Bildung des Menschen in den performativen Künsten*. («Actuar hoy. La formación del hombre en las artes performativas»), transcript Bielefeld, pp. 137-157.
- Brandstetter 2004: Gabriele Brandstetter, «Aufführung und Aufzeichnung – Kunst der Wissenschaft?» («Realización escénica y documentación – ¿arte de la ciencia?»). En: Erika Fischer-Lichte, Clemens Risi, Jens Roselt (eds.), *Kunst der Aufführung - Aufführung der Kunst*. («Arte de la realización escénica – realización escénica del arte»), Theater der Zeit Berlín, pp. 40 - 51.

- Brandstetter 2013: Gabriele Brandstetter und Gabriele Klein (eds.), *Dance (and) Theory*, transcript Bielefeld 2013.
- Brandstetter 2013: Gabriele Brandstetter, «On research. Forschung in Kunst und Wissenschaft – Herausforderungen an Diskurse und Systeme des Wissens» («Investigación en arte y ciencia – retos para los discursos y sistemas del saber»). En: Sibylle Peters (ed.), *Das Forschen aller. Artistic research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft*. («La investigación de todos. *Artistic research* como producción del saber entre arte, ciencia y sociedad»), transcript Bielefeld, pp. 63 - 73.
- Brecht 1964: Bertold Brecht, *Mutter Courage und ihre Kinder* («Madre Coraje y sus hijos»), Suhrkamp Fráncfort.
- Brecht 2000: Bertold Brecht, «Die Strassenszene» (La escena callejera), Edition der Großen kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe der Werke Brechts in 30 Bänden de Berlín y Fráncfort («Grande Edición de las obras de Brecht en 30 vol.»), 2000, 22.1, p. 371.
- Burckhardt 2007: Angelis Chaniotis: «Die Entwicklung der griechischen Asylie: Ritualdynamik und die Grenzen des Rechtsvergleichs» («El desarrollo del fenómeno de asilo en Grecia: la dinámica del rito y los límites del Derecho comparado»). En: Leonhard Burckhardt, Klaus Seybold y Jürgen von Ungern-Sternberg (eds.), *Gesetzgebung in antiken Gesellschaften. Israel, Griechenland, Rom* («Legislación en sociedades antiguas. Israel, Grecia, Roma»), De Gruyter Berlín, pp. 233-246.
- Burt 2010: Ramsay Burt, «Performative Intervention and Political Affect: De Keersmaker and Sehgal». En: Alexandra Kolb, *Dance and Politics*, Peter Lang Berna, pp. 268-279.
- Burzynska 2016: Anna R. Burzynska, «Introduction». En: *Joined Forces. Audience Participation in Theatre*, Alexander Berlín, pp. 9-12.
- Busch 2016: Nicolai Busch, «Mythos Europa. Dekonstruktion in Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen*. Ein Essay» («Mito Europa. Deconstrucción en *Die Schutzbefohlenen*» [Las tuteladas] de Elfriede Jelinek), Westfälische Wilhelms-Universität in Münster, Germanistisches Institut, Kulturpoetik der Literatur und Medien, pp. 1-12. [jelinetz2.files.wordpress.com/2016/04/nicolai-busch\\_mythos-europa\\_essay.pdf](http://jelinetz2.files.wordpress.com/2016/04/nicolai-busch_mythos-europa_essay.pdf). Acceso el 21.02.2018.
- Butler 2002: Judith Butler, «Was ist Kritik? Ein Essay über Foucaults Tugend» («¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault»). En: DZPhil («Revista alemana para filosofía») n° 50, pp. 249-265.
- Butler 2016: Judith Butler, «Was ist Kritik? Ein Essay über Foucaults Tugend» («¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault»). En: Rahel Jaeggi und Tilo Wesche; *Was ist Kritik?* («¿Qué es la crítica?»), Suhrkamp Fráncfort, pp. 221-247.
- Cäsar 2007: Claus Cäsar; «Interview mit René Pollesch» («entrevista con René Pollesch»), Autorentheatertage 2007 Thalia Theater Hamburgo. Impreso en: Karin Nissen-Rizvani, *Autorenregie* (Dirección de autor), transcript Bielefeld 2011, pp. 285-287.

- Certeau 1988: Michel de Certeau, *Kunst des Handelns* (‹El arte de hacer›), Merve Berlín.
- Cornago 2010: Óscar Cornago, «Representar un orgasmo en tiempos de globalización: naturaleza y sociedad». En: Óscar Cornago (coordinador), *Utopías de la vproximidad en el context de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica*, ARTEA Castilla la Mancha, pp. 117-153.
- Cornago 2015: Óscar Cornago, *Ensayos de teoría escénica. Sobre teatralidad, público y democracia*, Abada Madrid.
- Cornago 2016: Óscar Cornago, «Uno va al teatro a ser manipulado. Una conversación con Roger Bernat», *telondefondo*, Revista para la Crítica Teatral/24, CABA Argentina, pp. 214-226.
- Cvejić 2013: Bojana Cvejić, «A Few Remarks about Research in Dance and Performance or – The Production of Problems». En: Gabriele Brandstetter, Gabriele Klein (eds.), *Dance and Theory*, transcript Bielefeld, pp. 45 - 51.
- Czirak 2014: Adam Czirak, «Falsche Freunde. Von der Unversöhnlichkeit von Theater und Theorie» (‹Amigos falsos. Sobre la intransigencia de teatro y teoría›), pp. 7-36. En: Astrid Hackel und Mascha Vollhardt (eds.), *Theorie und Theater. Zum Verhältnis von wissenschaftlichem Diskurs und theatraler Praxis* (‹Teoría y teatro. Acerca de la relación entre discurso científico y práctica teatral›), Springer Wiesbaden, pp. 7-37.
- Debord 1978: Guy Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels* (‹La sociedad del espectáculo›), Nautilus Hamburgo.
- Diederichsen 2008: Diedrich Diederichsen, «Maggies Agentur. Das Theater von René Pollesch» (‹La agencia de Maggie. El teatro de René Pollesch›). En: Tigges, Stefan (ed.), *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater* (‹Transformaciones dramáticas. Acerca de estrategias de escribir y representar en el teatro alemán contemporáneo›), transcript Bielefeld, pp. 101-115.
- Diederichsen 2014: Diedrich Diederichsen, «Laudatio auf René Pollesch zur Verleihung des Else-Lasker-Schüler-Preises 2012 für das dramatische Gesamtkunstwerk» (‹Laudatoria en homenaje a René Pollesch en la entrega premio para su obra completa›). En: René Pollesch, *Stücke. Kill your Darlings* (‹Obras›), Rowohlt Hamburgo, pp. 7-15.
- Ditfurth 2007: cit. en: Uwe Stolzmann, *Versuch einer Ehrenrettung* (‹Intento de una defensa›). Recensión en Deutschlandfunk Kultur (‹Radio alemania de cultura›), 15.11.2007. [http://www.deutschlandfunkkultur.de/versuch-einer-ehrenrettung.950.de.html?dram:article\\_id=135617](http://www.deutschlandfunkkultur.de/versuch-einer-ehrenrettung.950.de.html?dram:article_id=135617). Acceso el 24.5.2017.
- Döhne 2016: Eva Döhne et al. (eds.): *Theater als Kritik* (‹Teatro como crítica›). 13º Congreso de la Gesellschaft für Theaterwissenschaft (GTW), Fráncfort y Gießen, 3-6 de noviembre de 2016.
- Dreyse 2010: Miriam Dreyse, «‹How to knit my own private political body›. Modelle gemeinschaftlichen Arbeitens in der Performancekunst» (‹Modelos del trabajar conjuntamente en el arte performativo›). En: Kati Röttgers (ed.), *Welt – Bild – Theater. Politik des Wissens und der Bilder* (‹Mundo – Imagen – Teatro. La política des saber y de las imágenes›), Narr Tubinga, pp. 193-210.

- Eco 1977: Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk* (‹La obra abierta›), Suhrkamp Fráncfort 1990.
- Eiermann 2009: André Eiermann, *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste* (‹Teatro postespectacular. la alteridad de la función y arte fuera de los límites›), transcript Bielefeld.
- Eiermann 2012: André Eiermann, «Vom Postdramatischen Politischen zum Postspektakulären Politischen» (‹De lo político postdramático hacia lo político postespectacular›). En: Nikolaus Müller-Schöll, André Schallenberg y Mayte Zimmermann (eds.), *Performing Politics. Politisch Kunst machen nach dem 20. Jahrhundert* (‹Hacer arte políticamente después del Siglo XX›), Theater der Zeit Berlín, pp. 136-148.
- Enrile 2016: Juan Pedro Enrile, *Teatro Relacional. Una estética participative de dimension política*, Fundamentos Monografías RESAD Madrid.
- Finter 2012: Helga Finter, «Ästhetische Erfahrung als kritische Praxis» (‹esthetic experience as a critical practice›). En: Annemarie Matzke, Christel Weiler, Isa Wortelkamp (eds.), *Das Buch von der angewandten Theaterwissenschaft* (‹El libro de la ciencia teatral waplicada›), Alexander Berlín, pp. 22-53.
- Fischer-Lichte 1983: *Semiotik des Theaters. Die Aufführung als Text* (‹La semiótica del teatro. La realización escénica como texto›), Narr Tubinga.
- Fischer-Lichte 2004: Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen* (‹La estética de lo performativo›), Suhrkamp Fráncfort.
- Fischer-Lichte 2005: Erika Fischer-Lichte: «Ästhetische Erfahrung» (‹Experiencia estética›). En: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat, *Theatertheorie* (‹Teoría teatral›), pp. 94 - 101.
- Fischer-Lichte 2005b: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch y Matthias Warstatt (eds.), «Politisches Theater» (‹Teatro político›). En: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch y Matthias Warstatt (eds.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Metzler Stuttgart, pp. 242-245.
- Fischer-Lichte 2010: Erika Fischer-Lichte, *Theaterwissenschaft* (‹Ciencias teatrales›), Francke Tubinga.
- Fischer-Lichte 2012: Erika Fischer-Lichte, Adam Czirak, Torsten Jost, Frank Richarz, Nina Tecklenburg (ed.), *Die Aufführung. Diskurs – Macht – Analyse* (‹La realización escénica. Discurso-poder-análisi›), Wilhelm Fink München.
- Flusser 1994: Vilém Flusser: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie* (‹Gestos. Ensayo de una fenomenología›), Fischer Fráncfort.
- Focke 2011: Ann Christin Focke, *Unterwerfung und Widerstreit. Strukturen einer neuen Theaterästhetik* (‹Sumisión y conflicto. Estructuras de una nueva estética teatral política›), Herbert Utz Munich.
- Foucault 1978: Michel Foucault, *Dispositive der Macht: Über Sexualität, Wissen und Wahrheit* (‹Dispositivos del poder. Sobre sexualidad, saber y verdad›), Merve Berlín.
- Foucault 1992: Michel Foucault, *Was ist Kritik?* (‹Qué es crítica?›), Merve Berlín.
- Polianski 2009: Igor J. Polianski, «Das Netzwerk als Natursystem und ästhetische Pathosformel der Moderne» (‹La red como sistema natural y fórmula patética

- de la modernidad»). En: Heiner Fangerau und Thorsten Halling: *Netzwerke. Allgemeine Theorie oder Universalmetapher in den Wissenschaften? Ein transdisziplinärer Überblick* (Redes. ¿Teoría general o metáfora universal en las ciencias? Una sinopsis trans-disciplinaria), Bielefeld.
- Fratini 2012: Roberto Fratini Serafide, «Notas del dramaturgo, acerca de la producción Pendiente de Voto de Roger Bernat». En: “Pendiente de voto”, página web publicado 18.3.2011, de 2015. <http://rogerbernat.info/en-gira/parlamento-titulo-de-trabajo-proyecto-2012/>. Acceso el 1.2.2018
- Friedrichs 2015: Julia Friedrichs, «Entschleunigung. Die Welt ist mir zuviel» (Desaceleración. El mundo me supera), *Die Zeit*, nº 1 (2015), pp. 13-15.
- Garcés 2006: Marina Garcés, «Encarnar la crítica. Algunas tesis. Algunos ejemplos». <http://eipcp.net/transversal/0806/garces/es>. Acceso el 4.04.2018.
- Gareth 2013: Gareth White, *Audience Participation in Theatre. Aesthetics of the Invitation*, Palgrave Macmillan New York.
- Girard 1992: René Girard: *Das Heilige und die Gewalt* (La violencia y lo sagrado), Düsseldorf: Patmos Verlag 2006. (Original francés: Girard, René: *La Violence et le sacré*, Grasset & Fasquelle 1972.)
- Gnosa 2015: Tanja Gnosa, Dissertation 17.11.2015, *Im Dispositiv. Macht, Medium, Wissen* (Tesis, En el dispositivo. Poder, medio, saber). En: página web Universidad Koblenz Landau, <https://kola.opus.hbz-nrw.de/files/1303/Im+Dispositiv.+Bibliotheksversion.pdf>. Acceso el 03.02.18.
- Goebbels 2012: Heiner Goebbels, *Ästhetik der Abwesenheit* (Estética de la ausencia). Theater der Zeit, Berlín.
- Goebbels 2014: Heiner Goebbels: Gespräch mit Frank Raddatz (Entrevista con Frank Raddatz), «Die Utopie der Form» (La utopía de la forma). En: *Lettre* nº 106 (2014), Lettre International Berlín, pp. 67-73.
- Goffman 1983: Erving Goffman: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag* (Todos hacemos teatro. La autorepresentación en la vida diaria), Piper&Co Múnich 1969/1983.
- González 2014: Pablo González Morandi, «La Historia: Tiempos Transitivos». En: página web Roger Bernat, <http://rogerbernat.info/en-gira/numax-fagor-plus/>. Acceso el 20.11.2018.
- Goroncy 2015: Pamela Goroncy, Jessica Petraccaro-Goertsches, «Wie tanzen Kunst und Wissenschaft?» (¿Cómo bailan arte y ciencia?). En: *LaborARTorium. Forschung im Denkraum zwischen Wissenschaft und Kunst. Eine Methodenreflexion* (Investigación entre ciencia y arte), transcript Bielefeld, pp. 181 - 199.
- Gröger 2015: Simon Gröger, *Zwischenraum von ich und wir. Zum politischen Potential chorischer Gemeinschaften im Gegenwartstheater* (Espacio entre yo y nosotros. Acerca del potencial político de comunidades corales), el podium München.
- Guimarães 2016: Julia Guimarães, «The Everyday and Immersion in Roger Bernat's Theater: Scenic Language Reinvented», *Art Research Journal ARJ Brazil* V. 3, n. 1, pp. 182-193.



- Haarmann 2011: Anke Haarmann, «Künstlerische Praxis als methodische Forschung?» (⟨Práctica artística como investigación metódica⟩), <http://www.dgae.de/wp-content/uploads/2011/09/Haarmann.pdf>. Acceso el 11.9.2017.
- Habekuss /Schmitt 2015: Fritz Habekuss und Stefan Schmitt, «Wozu ein Handy?» (⟨¿Para que un móvil?⟩), ZEIT online 2.10.2015, <http://www.zeit.de/2015/40/smartphone-fluechtling-whats-app-kommunikation>. Acceso el 12.3.2018.
- Haberl 2012: Tobias Haberl, «Toleranz ist keine Lösung für Rassismus». Interview mit René Pollesch (⟨La tolerancia no es ninguna solución contra el racismo. Entrevista con René Pollesch⟩), *Süddeutsche Zeitung* n° 17 (2012), <https://sz-magazin.sueddeutsche.de/aus-dem-magazin/toleranz-ist-keine-loesung-fuer-rassismus-78931>. Acceso el 17.10.2017.
- Hanimann 2015: Joseph Hanimann, «Der Zwist der Götter und die Ruhe» (⟨La disputa de los dioses y el silencio⟩). En: *Süddeutsche Zeitung*, 6.11.2015, p. 12.
- Hass 2005: Ulrike Hass, «Chor» (⟨Coro⟩). En: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch y Matthias Warstat (eds.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Metzler Stuttgart, pp. 49-52.
- Heeg 2014: Günther Heeg, «Renacting History: Das Theater der Wiederholung» (⟨El teatro de la repetición⟩). En: *Reenacting History: Theater und Geschichte* (⟨Teatro y historia⟩), Theater der Zeit Berlín, pp. 10-40.
- Hegemann 2011: Carl Hegemann, «Hexer bei der Arbeit» (⟨El brujo trabajando⟩). En: *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater* (⟨Caos y concepto. Ensayos y ensayar en el teatro⟩), Alexander Berlín, pp. 316-330.
- Hegemann 2017: Carl Hegemann, *Identität und Selbst-Zerstörung* (⟨Identidad y autodestrucción⟩), Alexander Berlín, 2017.
- Heidegger 1926: Heidegger, Martin: *Sein und Zeit* (⟨Ser y tiempo⟩), Max Niemeyer Tubiniga, 1926, 2006.
- Herrmann 1931: Max Herrmann: «Das theatralische Raumerlebnis 1931» (⟨La experiencia teatral del espacio⟩). En: Dünne, Jörg y Günzel, Stephan (eds.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften* (⟨Teorías del espacio. Textos básicos de filosofía y ciencia cultural⟩), Suhrkamp Fráncfort 2006, pp. 501-514.
- Hinz/Roselt 2011: Melanie Hinz, Jens Roselt (eds.), *Chaos und Konzept* (⟨Caos y concepto⟩), Alexander Berlín, pp. 8-16.
- Holtz 2015: «Wie Körper erzählen können: Die Physikalität der Sprache» (⟨Como cuerpos pueden contar: La fisicalidad del lenguaje⟩), Lesung/Gespräch mit dem Schauspieler Jürgen Holtz (⟨Lectura con el actor Jürgen Holtz⟩), 9.12.2015, <http://www.uva.nl/shared-content/faculiteiten/nl/faculteit-der-geesteswetenschappen/evenementen/evenementen/2015/12/wie-korper-erzählen-können-event-december-2015.html>. Acceso el 25.11.2017.
- Husserl 1930: Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie*, Gesammelte Schriften 5 (⟨Ideas para una pura fenomenología, Obras completas 5⟩), Felix Meiner Hamburgo, 1992.

- Husserl 1992: Edmund Husserl, *Logische Untersuchungen*. Gesammelte Schriften (‹Investigaciones lógicas. Escritos completos›) , Felix Meiner Hamburgo, I. Vol. I, 1. Tomo, parte 1.
- Illouz 2006: Eva Illouz: *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus. Adorno-Vorlesungen 2004* (‹Intimidaciones congeladas. Las emociones en el capitalismo›) Suhrkamp Fráncfort.
- Jelinek 1983: «Ich möchte seicht sein. Gespräch mit Elfriede Jelinek» (‹Quiero ser superficial. Entrevista con Elfriede Jelinek›). En: *Theater Heute*, Jahrbuch (‹Anuario›) 1983, Theaterverlag Berlin, pp. 102.
- Jelinek 2013: Grußbotschaft zum Jubiläumskongress 125 Jahre Burgtheater (11.-13.10.2013) (‹Mensaje de saludo acerca del Congreso de aniversario 125 años Burgtheater›), [elfriedejelinek.com/fachtung.htm](http://elfriedejelinek.com/fachtung.htm). Acceso el 7.02.18.
- Jost 2012: Torsten Jost, «Analyse der Aufführung. Über die Pluralität der Perspektiven» (‹Análisis de la realización escénica. Sobre la pluralidad de las perspectivas›). En: Erika Fischer-Lichte, Adam Czirak, Torsten Jost, Frank Richarz, Nina Tecklenburg (eds.), *Die Aufführung. Diskurs-Macht-Analyse* (‹La realización escénica. Discurso-poder-análisi›), Fink Múnich, pp. 245-253.
- Jürgens/Tesche 2015: Anna-Sophie Jürgens y Tassilo Tesche, «LaborARTorium – Begegnungen im Denkraum» (‹LaborARTorium – Encuentros en el espacio de pensar›). En: Anna-Sophie Jürgens, Tassilo Tesche (eds.), *LaborARTorium. Forschung im Denkraum zwischen Wissenschaft und Kunst. Eine Methodenreflexion*. (‹LaborARTorium. Investigación en el espacio reflexivo de ciencia y arte. Una reflexión metodológica›), transcript Bielefeld, pp. 9-25.
- Kablitz 2001: Andreas Kablitz, «Einführung» (‹Introducción›). En: Erika Fischer-Lichte (eda.), *Theatralität und die Krisen der Repräsentation. DFG-Symposion 1999* (‹Teatralidad y las crisis de la representación. Simposio de la comunidad investigadora alemana [Deutsche Forschungsgemeinschaft DFG]›), Metzler Stuttgart, pp. 23-27.
- Kaesbohrer 2010: Barbara Kaesbohrer, *Die sprechenden Räume. Ästhetisches Begreifen von Bühnenbildern der Postmoderne* (‹Los espacios hablantes. Comprender estéticamente escenografías postmodernas›), Herbert Utz Múnich.
- Keller 1997: Holm Keller, *Robert Wilson*, Fischer Fráncfort.
- Klementz 2007: Constanze Klementz, «Kritik versus kritische Praxis? Über die Unmöglichkeit und die Möglichkeiten einer zeitgenössischen Tanzkritik» (‹crítica versus práctica crítica. Acerca de la imposibilidad y la posibilidad de una crítica de la danza›). En: Sabine Gehm, Pirkko Husemann, Katharina von Wilcke (eds.), *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz* (‹saber en movimiento. Perspectivas de la investigación en la danza›), transcript Bielefeld, pp. 263 -271.
- Knoll 2010: *Unordnung im Sinnlichen. Zum politischen Theater René Polleschs* (‹Desorden en lo sensual. Acerca del teatro político de René Pollesch›), Inauguraldissertation (‹Tesis doctoral›) Johann Wolfgang Goethe-Universität Fráncfort.
- Knopf 2000: Jan Knopf, *Bertold Brecht*, Reclam Stuttgart.



- Kolesch 2005: Doris Kolesch, «Textualität» (Textualidad). En: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (eds.), *Theatertheorie* (Teoría teatral), Metzler Stuttgart, pp. 332-334.
- Kolesch 2008: Doris Kolesch, *Verkörperung als Paradigma* (Encarnación como paradigma). En: Christel Weiler, Jens Roselt, Clemens Risi (eds.), *Strahlkräfte* (Fuerzas de radiación). *Festschrift für Erika Fischer-Lichte*, Theater der Zeit, Berlín, pp. 66 - 79.
- Kolesch 2016: Doris Kolesch, «Theater und Immersion. Das Theater kann von Anbeginn an als Dispositiv der Immersion aufgefasst werden.» (Teatro e Inmersión. El teatro se podría percibir desde sus inicios como dispositivo de la inmersión). En: [blog.berlinerfestspiele.de/theater-und-immersion/](http://blog.berlinerfestspiele.de/theater-und-immersion/). Acceso el 19.02.2018.
- Kurzenberger 2009: Hajo Kurzenberger, *Der kollektive Prozess des Theaters. Chorkörper. Probengemeinschaften. Theatrale Kreativität* (El proceso colectivo del teatro. Cuerpo coral. Comunidades de ensayo. Creatividad teatral), transcript Bielefeld.
- Laban 1996: Rudolf Laban, *Die Kunst der Bewegung* (el arte del movimiento), Heinrichshofen-Bücher Wilhelmshaven.
- Lehmann 1999: Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater* (Teatro postdramático), Verlag der Autoren Frankfurt.
- Lehmann 2002: Hans-Thies Lehmann, *Das politische Schreiben* (El escribir político), Theater der Zeit Berlín.
- Lehmann 2011: Hans-Thies Lehmann: «Wie politisch ist Postdramatisches Theater?» (¿Cómo de político es el teatro postdramático?). En: Jan Deck, Angelika Sieburg (eds.), *Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten* (Hacer teatro políticamente. Nuevas formas de lo político en las artes performativas), transcript Bielefeld, pp. 29-40.
- Lehmann 2012: Hans-Thies Lehmann, «The importance of being earnest. Ein Plädoyer für die Rückkehr des Ernstes ins Theater» (Un alegado para la vuelta de la seriosidad en el teatro). En: *Theater der Zeit* n° 3, 2012, pp. 47-48.
- Lehmann 2012a: Hans-Thies Lehmann, «ATW30. Ein Festvortrag (Conferencia) von Hans-Thies Lehmann». [www.inst.uni-giessen.de/theater/de/institut/geschichte/dreissig\\_jahre\\_atw](http://www.inst.uni-giessen.de/theater/de/institut/geschichte/dreissig_jahre_atw). Acceso el 4.1.2018.
- Lehmann 2014: Lehmann, Hans-Thies Lehmann *Jäger des eigenen Vorteils* (hunter of the own advantage) en: *Theater der Zeit*, No. 1 enero 2014, p. 44.
- Leifeld 2015: Denis Leifeld, *Performances zur Sprache bringen. Zur Aufführungsanalyse von Performern in Theorie und Kunst* (Sacar a colación performances. Análisis de la realización escénica de performers en teoría y arte), transcript Bielefeld, 2015.
- Lenz 2009: Karl Lenz «Keine Beziehung ohne grosses Theater. Zur Theatralität im Beziehungsaufbau» (Ninguna relación sin gran teatro. Sobre la teatralidad en la construcción de relaciones). En: Herbert Willens (ed.) *Theatralisierung der Gesellschaft. Vol. 1: Soziologische Theorie und Zeitdiagnose* (Teatralización

- de la sociedad. Vol. 1.: teoría sociológica y diagnóstico de los tiempos contemporáneos), Springer Berlín, pp. 239-262.
- Lücke 2017: Bärbel Lücke: «Aischylos, Aufklärung und Asylproteste in Österreich (und anderswo). Zu Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen*» («Esquilo, ilustración y protestas acerca de asilados. Sobre la obra de Elfriede Jelinek *Die Schutzbefohlenen* [Las tuteladas]». <http://www.textem.de/index.php?id=2519>. Acceso el 17.9.17.
- Machon 2013: Josephine Machon, *Immersive Theatres. Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance*, Palgrave Macmillan New York.
- Malzacher 2004: Florian Malzacher, «Plenty of Leads to Follow Foreword». En: Judith Helmer, Florian Malzacher (eds.), *Not Even a Game Anymore. The Theatre of Forced Entertainment*, Alexander Berlín, pp. 11-27.
- Malzacher 2008: Florian Malzacher, «There is a World for people like you: audience». En: Jan Deck, Angelika Sieburg (eds.) *Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten* («Hacer teatro políticamente. Nuevas formas de lo político en las artes performativas»), transcript Bielefeld, pp. 41-55.
- Massalongo 2016: Milena Massalongo, «Weder die Kunst noch der Zuschauer: das Publikum ist der Feind und muss aufhören» («Ni el arte ni el espectador: el público es el enemigo del público»). En: Milena Massalongo, Florian Vassen, Bernd Ruping (eds.), *Brecht Gebrauchen. Theater- und Lehrstücke – Texte und Methoden* («Utilizar Brecht. Teatro y piezas didácticas – texto y métodos»), Schibri Uckerland.
- Massip 2011: Francesc Massip, «Setmana d'experiments», *El punt Avui* 13.12.2011, p. 43.
- Matzke 2011: Annemarie Matzke, «Inszenierte Co-Abhängigkeit» («Co-dependencia escenificada»). En: Jens Roselt, Christel Weiler (eds.) *Schauspielen Heute. Die Bildung des Menschen in den performativen Künsten* («Interpretar hoy. La formación del hombre en los artes performativas»), transcript Bielefeld, pp. 109-125.
- Matzke 2012: Annemarie Matzke, «Theorien auf die Bühne schmeissen». En: Annemarie Matzke, Christel Weiler, Isa Wortelkamp (eds.), *Das Buch der angewandten Theaterwissenschaft* («El libro de la ciencia teatral aplicada»), Alexander Berlín, pp. 119-134.
- Matzke 2012a: Annemarie Matzke, «Einleitung». En: Annemarie Matzke, Christel Weiler, Isa Wortelkamp (Hg.), *Das Buch von der Angewandten Theaterwissenschaft* («El libro de la ciencia teatral aplicada»), Alexander Köln 2012, pp. 7-19.
- Matzke 2013: Annemarie Matzke, «Artistic research between Dance and Theory – A Response in Six Questions». En: Gabriele Brandstetter, Gabriele Klein (eds.), *Dance (and) Theory*, transcript Bielefeld, pp. 69-75.
- Matzke 2015: Annemarie Matzke, «Das Theater auf die Probe stellen. Kollektivität und Selbstreflexivität in den Arbeitsweisen des Gegenwartstheaters» («Poner el teatro a prueba»). En: Mathias Bremgartner, Christina Kleiser, Géraldine

- Boesch, Beate Hochholdinger (eds.), *Arbeitsweisen im Gegenwartstheater* (‹Modos de trabajar en el teatro contemporáneo›), Alexander Berlín, pp. 15-35.
- Meierhenrich 2017: Doris Meierhenrich, «Theater der Wandernden Blicke» (‹El teatro de las miradas deambulantes›). En: Berliner Festspiele (ed.); *Immersion* (‹Inmersión›), Theater der Zeit, Berlín, pp. 8-12.
- Menke 2014: Bettine Menke, «ON/OFF». En: Juliane Vogel, Christopher Wild (eds.), *Auftreten: Wege auf die Bühne* (‹Aparecer: caminos hacia el escenario›), Theater der Zeit Berlín, pp. 180-189.
- Merleau-Ponty 1966: Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung* (‹Fenomenología de la percepción›), de Gruyter Berlín, 6ª edición.
- Mersch 2002: Dieter Mersch, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen* (‹Acontecimiento y aura. Investigaciones acerca de una estética de lo performativo›), Suhrkamp Fráncfort.
- Metzger 2010: Stefanie Metzger, *Theater und Fiktion. Spielräume des Fiktiven in Inszenierungen der Gegenwart* (‹Teatro y ficción. Márgenes de lo ficticio en montajes contemporáneos›), transcript Bielefeld.
- Milgram 1982: Stanley Milgram: *Das Milgram-Experiment. Zur Gehorsamsbereitschaft gegenüber Autorität*. (‹El experimento de Milgram. Acerca de la disposición de obedecer a una autoridad›) Rowohlt, Reinbek.
- Molitor 2005: Andreas Molitor, «Weichgespülter Arbeiterkampf» (‹Lucha obrera descafeinada›), No. 42, 27.10.2005. En: [zeit.de/2005/44/Weichgespuelter\\_Arbeiterkampf](http://zeit.de/2005/44/Weichgespuelter_Arbeiterkampf). Acceso el 21.01.18.
- Morrissey 2004: cit. en: Axel Schock & Karen-Susan Fessel, «OUT!», Querverlag Berlín. <https://de.wikipedia.org/wiki/Morrissey>. Acceso el 25/1/18.
- Müller 2008: «Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft» (‹Necrofilia es amor al futuro›). En: Heiner Müller, obras vol. 11, Suhrkamp Fráncfort 2008.
- Müller-Schöll 2012: Nikolaus Müller-Schöll, André Schallenberg y Mayte Zimmermann (eds.), *Performing Politics. Politisch Kunst machen nach dem 20. Jahrhundert* (‹Hacer arte políticamente después del siglo XX›), Theater der Zeit Berlín.
- Müller-Schöll 2016: Nikolaus Müller-Schöll; *Die Fiktion der Kritik* (‹La ficción de la crítica›), *TheaterHeute*, nº 11 (2016), pp. 28-32.
- Nissen-Rizvani 2011: Karin Nissen-Rizvani, *Autorenregie. Theater und Texte von Sabine Harbeke, Armin Petras/Fritz Kater, Christoph Schlingensiefel und René Pollesch* (‹Director-autor. Teatro y textos de ...›), transcript Bielefeld.
- Nissen-Rizvani 2015: Karin Nissen-Rizvani, «Schreiben als Ereignis. Theatertexte von Sabine Harbeke, Armin Petras/Fritz Kater, Christoph Schlingensiefel und René Pollesch» (‹Escribir como acontecimiento. Textos teatrales de ...›). En: Beate Hochholdinger-Reiterer, Mathias Bremgartner, Christina Kleiser, Géraldine Boesch, *Arbeitsweisen im Gegenwartstheater* (‹Maneras de trabajar en el teatro contemporáneo›), Alexander Berlín, pp. 115-125.
- Oberender 2016: Thomas Oberender, «Was ist immersive Kunst?» (‹¿Qué es el arte inmersivo?›), *Monopol. Magazin für Kunst und Leben*, 31.10.2016,

[www.monopol-magazin.de/google-und-facebook-wollen-dass-wir-ihre-welt-nicht-mehr-verlasse](http://www.monopol-magazin.de/google-und-facebook-wollen-dass-wir-ihre-welt-nicht-mehr-verlasse). Acceso el 24.03.2018.

Juan Carlos Olivares, *Time Out Barcelona*, Noviembre 2011.

Ollé 2011: Victor L. Ollé, «Petit diamant en brut de barcelona a Berlín». En: *Hamlet* nº 12 (2011), p. 21.

Otto 2012: Ulf Otto, «Re:Enactment. Geschichtstheater in Zeiten der Geschichtslosigkeit» («Teatro histórico en tiempos de la falta de la historicidad»). En: Jens Roselt, Ulf Otto (eds.), *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments* («Teatro como máquina de tiempo. Acerca de la práctica del reenactment»), transcript Bielefeld, pp. 229-255.

Palmeri 2016: Daniela Palmeri, *Mise en abyme, participación y encuentros en la escena de Roger Bernat*, liquidDocs San Sebastián.

Pérez Royo/Sánchez/Blanco 2013: Victoria Pérez Royo, José A. Sánchez y Cristina Blanco, «In-definitions. Forschung in den performativen Künsten» («Investigación en los artes performativos»). En: Sibylle Peters (ed.), *Das Forschen aller* («Investigar de todos»), transcript Bielefeld, pp. 23-46.

Peters 2013: Sibylle Peters, «Das Forschen aller – ein Vorwort» («Investigar de todos – una introducción»). En: Sibylle Peters (ed.), *Das Forschen aller. Artistic research als Wissensproduktion* («Investigar de todos. Artistic research como producción del saber»), transcript Bielefeld.

Poe 2015: Edgar Allan Poe, *La máscara de la muerte roja y otros relatos/The Masque of red death an other sotries*, 2015, Pluton Barcelona.

Pollesch 2005: René Pollesch: «Neues und gebrauchtes Theater. Ein Gespräch zwischen Carl Hegemann und René Pollesch» («Teatro nuevo y usado. Una conversación entre...»). En: Carl Hegemann (ed.), *Gnade. Überschreitungen und Zurechtweisung* («Gracia divina. Transgresiones y reprensión»), Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz Berlín, p. 47-83.

Pollesch/Raddatz 2007: René Pollesch, «Penis und Vagina, Penis und Vagina, Penis und Vagina». En: Frank Raddatz, *Brecht frisst Brecht* («Brecht come Brecht»), Henschel Berlín.

Pollesch 2008: René Pollesch, «Laudatio auf Andrzej Wirth» («Laudatoria per Andrzej Wirth»), [nachtkritik.de/index.php?view=article&id=1555:laudatio-auf-andrzej-wirth&option=com\\_content&Itemid=83](http://nachtkritik.de/index.php?view=article&id=1555:laudatio-auf-andrzej-wirth&option=com_content&Itemid=83). Acceso el 15.02.18.

Pollesch 2010: René Pollesch, *Liebe ist kälter als das Kapital, Stücke. Texte. Interviews* («El amor es más frío que el capital»), Hamburgo Rowohlt 2010.

Pollesch 2014: René Pollesch: «Zur Verleihung des Else-Lasker-Schüler-Preises» («Para la entrega del premio Else Lasker-Schüler»). En: René Pollesch, *Kill your Darlings. Stücke* («Obras»), Rowohlt Hamburgo 2014, pp. 7-14.

Pollesch 2014a: Pollesch, René: *Stücke. Kill your Darlings* («Obras»), Rowohlt Hamburgo, pp. 285-322

Pollesch 2015: René Pollesch im Gespräch mit Frank Raddatz («René Pollesch en una controversa con Frank Raddatz»): Frank Raddatz, «Der Pollesch-Code. Im Jenseits der Repräsentation oder jenseits des Repräsentationstheaters» («El

- código Pollesch. En el más allá de la representación o más allá del teatro representativo»), *Lettre International* n° 108 (2015), pp. 119-123.
- Pollesch/Kirsch 2012: Sebastian Kirsch und René Pollesch, «Phantomschmerz einer fehlenden Gemeinschaft, Gespräch René mit Sebastian Kirsch» («Dolor de fantasma por una comunidad ausente. Conversación con Sebastian Kirsch»), *Theater der Zeit* n° 3 (2012), Berlín, p. 48.
- Poschmann 1997: Gerda Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse* («El texto teatral ya no dramático y su análisis dramático»), Niemeyer Tübinga.
- Primavesi 2008: Patrick Primavesi, «Zuschauer in Bewegung – Randgänge theatraler Praxis» («Espectadores en movimiento – paseos liminales de la práctica teatral»). En: Jan Deck, Angelika Sieburg (eds.), *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Zuschauens im zeitgenössischen Theater* («Paradojas de observar. El papel del público en el teatro contemporáneo»), transcript Bielefeld, pp. 85-107.
- Primavesi 2011: Patrick Primavesi, «Theater als Teil der Wirklichkeit» («Teatro como parte de la realidad»). En: Marion Tiedtke, Philipp Schulte (eds.), *Die Kunst der Bühne. Positionen des zeitgenössischen Theaters* («El arte de la escena. Posiciones del teatro contemporáneo»), Theater der Zeit Berlín, pp. 96-110.
- Probst 2017: Robert Probst: «Steinmeier warnt vor neuen Mauern in Deutschland» («Steinmeier advierte contra nuevos muros en Alemania»), *Süddeutsche Zeitung*, 3.10.2017, <http://www.sueddeutsche.de/politik/bundespraesidentsteinmeier-warnt-vor-neuen-mauern-in-deutschland-1.3692901>. Acceso el 4.10.2017.
- Provencio 2016: Julio Provencio, Autoficción y transmedialidad en el teatro de Roger Bernat, telondefondo. *Revista de Teoría i Crítica Teatral* /23 (2016) CABA Argentina, pp. 155-167.
- Raddatz 2007: Frank-M. Raddatz, *Brecht frisst Brecht. Neues Episches Theater im 21. Jahrhundert* («Brecht devora Brecht. El nuevo teatro épico en el siglo XXI»), Henschel Berlín.
- Raddatz 2010: Frank Raddatz: *Der Demetriusplan. Oder wie sich Heiner Müller den Brechtthron erschlich* («El proyecto Demetrius. O como Heiner Müller se ha obtenido de modo fraudulento el trono de Brecht»), Theater der Zeit Berlín.
- Raddatz 2013, Frank Raddatz, «Postdramatischer Turn. Vom Dialog mit den Toten zur Zeitblase aus permanenter Gegenwart» («Giro postdramático. Acerca el diálogo con los muertos en la burbuja de tiempo hecho de presencia permanente»). En: *Lettre* n° 100 (primavera 2013), pp. 150-154.
- Raddatz 2015: Frank Raddatz, «Der Pollesch-Code. Im Jenseits der Repräsentation oder jenseits des Repräsentationstheaters» («El código Pollesch. En el más allá de la representación o más allá del teatro representativo»), *Lettre International* n° 108 (2015), pp. 119-123.
- Rancière 2008: Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien* («La división de lo sensible. La política del arte y sus paradojas»), b\_books Berlín.
- Rancière 2010: Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, Ellago Castellón.

- Rancière 2016: Jacques Rancière. *Politik und Ästhetik. Im Gespräch mit Peter Engelmann*. (Política y estética. En conversación con Peter Engelmann), Passagen Wien.
- Rauterberg 2015: Hanno Rauterberg, *Die Kunst und das gute Leben* (Arte y la buena vida), Suhrkamp Frankfurt.
- Rebentisch 2012: Juliane Rebentisch, «Gegenwartskunst und Populärkultur» (Arte contemporáneo y cultura popular). En: Martina Gross, Hans-Thies Lehmann (eds.), *Populärkultur im Gegenwartstheater* (Cultura popular en el teatro contemporáneo), Theater der Zeit Berlín, pp. 146-155.
- Rebentisch 2012a: Juliane Rebentisch, «Potential des Ästhetischen», <http://allovermagazin.com/?p=1072>. Acceso el 9.1. 2018.
- Rehm 2004: Ulrich Rehm, «Die beredte Hand im neuzeitlichen Kunstdiskurs» (La mano elocuente en el discurso del arte moderno). En: Gabriele Groschner (ed.), *Bedeutung von Gesten in der Kunst des 16. Jahrhunderts bis zur Gegenwart* (El significado de los gestos en el arte del siglo XVI hasta la actualidad), Residenzgalerie Salzburg, pp. 25-51.
- Röggla 2015: Kathrin Röggla, *Die falsche Frage. Theater, Politik und die Kunst das Fürchten nicht zu verlernen*. (La pregunta equivocada. Teatro, política y el arte de no dejar de temer), Theater der Zeit Berlín.
- Roesner 2009: David P. Roesner, «An entirely new art form – Katie Mitchells intermediale Bühnen-Experimente» (Los experimentos intermediales experimentos de Katie Mitchell). En: *Forum Modernes Theater* Vol. 24, Tübingen, pp. 101-119.
- Roesner 2015: David Roesner, «Practice-as-Research – Paradox mit Potential» (PaR - paradoja con potencial). En: Anna-Sophie Jürgens, Tassilo Tesche (eds.); LaborARTorium. *Forschung im Denkraum zwischen Wissenschaft und Kunst. Eine Methodenreflexion*. (Investigación en el espacio intelectual entre ciencia y arte. Una reflexión metodológica), transcript Bielefeld, pp. 25-33.
- Rois 2017: Sophie Rois: «Der Schauspieler ist die Botschaft», Interview mit Barbara Burckhardt (El actor es el mensaje), [www.goethe.de/de/kul/tut/gen/tup/20935078.html](http://www.goethe.de/de/kul/tut/gen/tup/20935078.html). Acceso el 12.01.18.
- Romero/Tirado 2016: Ricardo Romero, Arantxa Tirado, *La clase obrera no va al paraíso. Crónica de una desaparición forzada*, Akal Madrid.
- Roselt 2002: Jens Roselt, «Wo die Gefühle wohnen – Zur Performativität von Räumen» (Donde habitan los sentimientos – Acerca de la performatividad de espacios). En: Hajo Kurzenberger, Annemarie Matzke (eds.), *TheorieTheaterPraxis* (Teoría teatro práctica), Theater der Zeit Berlín, pp. 66-77.
- Roselt 2008: Jens Roselt, *Phänomenologie des Theaters* (Fenomenología del teatro), Wilhelm Fink München.
- Roselt 2009: Jens Roselt, «An den Rändern der Darstellung – Ein Aspekt von Schauspielkunst heute» (en los límites de actuar – un aspecto del arte actoral hoy). En: Jens Roselt (ed.), *Schauspieltheorien. Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock- bis zum postdramatischen Theater* (Teorías actorales. Ánimas con método. Teorías actorales desde el teatro barroco al teatro postdramático), Alexander Berlín.



- Roselt 2012: Jens Roselt, *Den Augen trauen: Theater und Phänomenologie* (‹Confiar en los ojos: teatro y fenomenología›). En: Erika Fischer-Lichte, Adam Czirak, Torsten Jost, Frank Richarz, Nina Tecklenburg (eds.), *Die Aufführung. Diskurs-Macht-Analyse* (‹La realización escénica. Discurso-poder-análisi›), Fink Múnich, pp. 263-274.
- Roselt/Weiler 2017: Christel Weiler y Jens Roselt; *Aufführungsanalyse* (‹Análisis de la realización escénica. Una introducción›), utb Múnich.
- Rouse 2003: John Rouse, «Frank Castorfs dekonstruktives Geschichtenerzählen» (‹La narración deconstructiva de historias›). En: Hans-Thies Lehmann, Christel Weiler (eds.), *Szenarien von Theater und Wissenschaft* (‹Escenarios de teatro y ciencia›), Theater der Zeit Berlín, pp. 261-276.
- Royo/Blanco/Sánchez 2013: Victoria Pérez Royo, José A. Sánchez y Cristina Blanco, «In-definition. Forschung in den performativen Künsten» (‹ciencia en las artes performativas›) (2013). En: Sibylle Peters (eda.), *Das Forschen aller. Artistic research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft* (‹La investigación de todos. *Artistic research* como producción del saber entre arte, ciencia y sociedad›), transcript Bielefeld, pp. 23-47.
- Sampere 2010: Mario Sampere, Poetarium / Núria Martínez-Vernis, <http://poetarium.llull.cat/poetarium/detall.cfm/ID/26862/ESP/nuria-martinez-verniss.html>. Acceso el 23.2.2018.
- Sánchez 2005: José Antonio Sánchez, «El ensayismo escénico de Roger Bernat». En: Archivo Virtual Artes Escénicas (AVAE). <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=20>. Acceso el 25.01.2018.
- Sánchez 2009: José Antonio Sánchez Martínez, «Teatralidad y disidencia en el cine de Joaquim Jordà.» En: Mercè Saumell y Verena Berger (eds.), *Escenarios Compartidos: Cine y Teatro en España en el Umbral del Siglo XXI*, LIT Berlín, pp. 133-151.
- Sánchez 2015: José Antonio Sánchez, «La imagen elocuente», 15.02.2015 en: <https://laescenaencurso.wordpress.com/.../la-imagen-elocuente-jose-antonio-sanchez/>. Acceso el 12.7.2017.
- Sánchez 2017: José Antonio Sánchez, *Cuerpos Ajenos*, La uÑa RoTa Segovia.
- Sartre 1943: Jean-Paul Sartre, *L'êtr e el le néant. Essai d'ontologie phénoménologique* (‹El ser y la nada. Ensayo de fenomenología y ontología›), Éditions Gallimard Paris.
- Schadewaldt 1991: Wolfgang Schadewaldt, *Die griechische Tragödie. Tübinger Vorlesungen* (‹La tragedia griega. Lecturas de Tubinga›), tomo 4, Suhrkamp Fráncfort.
- Schellow 2016: Constanze Schellow, *Diskurs-Choreographien. Zur Produktivität des Nicht für die Tanzwissenschaft* (‹Coreografías discursivas. Acerca de la productividad del No para la ciencias de la danza›), Podium Múnich.
- Schmitt 2015: Olaf A. Schmitt, «Körper denkt Tabu. Denkprozesse im Tanztheater» (‹El cuerpo piensa el tabú. Procesos reflexivos en teatro y danza›). En: LaborARTorium. Forschung im Denkraum zwischen Wissenschaft und Kunst.

- Eine Methodenreflexion (‹Investigación en el espacio reflexivo entre ciencia y arte. Una reflexión de métodos›), transcript Bielefeld, pp. 123-133.
- Schmutz/Wagner-Lippok 2009: Christina Schmutz y Frithwin Wagner-Lippok, «Invasió de la realitat. Formes performatives en el teatre contemporani. Notes per a un projecte teoricopràctic» En: *Estudis Escènics* 35 (2009), Diputació Institut del Teatre, Barcelona, pp. 23-55.
- Schmutz/Wagner-Lippok 2015: Christina Schmutz y Frithwin Wagner-Lippok, Versión de texto *els suplicants//conviure en bcn* (no publicado).
- Schouten 2007: Sabine Schouten, *Sinnliches Spüren. Wahrnehmung und Erzeugung von Atmosphären im Theater* (‹Sentir sensualmente. Percepción y generación de atmósferas en el teatro›), Theater der Zeit, Berlín 2007.
- Schuster 2013: Tim Schuster, «Pizza essen mit Fatzer. René Polleschs *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia*» (‹Comer pizza con Fatzer. Kill your Darlings! Streets of Berladelphia de René Pollesch›). En: Naumann, Matthias, y Wehren, Michael (eds.): *Räume, Orte, Kollektive* (‹Espacios, lugares, colectivos›), Neofelis Berlín, pp. 174-189.
- Schuster/Hinrichs 2013: Tim Schuster y Fabian Hinrichs, «Macht es für euch!» (‹Hacedlo para vosotros!›). En: Naumann, Matthias, y Wehren, Michael (eds.), *Räume, Orte, Kollektive* (‹Espacios, lugares, colectivos›), Neofelis Berlín, pp. 152-163.
- Schütz 2016: Theresa Schütz, «Unter Hundchen. Immersion ist das neue Zauberwort im Theater» (‹Con peritos. Inmersión la nueva palabra mágica en el teatro›). En: *Theater der Zeit* n° 11 (2016), pp. 24-26.
- Seel 2006: Martin Seel, *Paradoxien der Erfüllung. Philosophische Essays* (‹Paradojas del cumplimiento. Ensayos filosóficos›), Fischer Fráncfort.
- Shaller/Tadden 2015: Caspar Shaller, Elisabeth von Tadden, «Deutschland wird amerikanischer» (‹Alemania se vuelve más americano›), *Die Zeit* n° 41 (2015), p. 67.
- Siegmund 2004: Gerald Siegmund, «The Violet Hour in the Theatre of Forced Entertainment». En: Judith Helmer, Florian Malzacher (eds.), *Not Even a Game Anymore. The Theatre of Forced Entertainment*, Alexander Berlín.
- Siegmund 2014: Gerald Siegmund, «Der Einsatz des Spiels. Theater als Dispositiv der Wahrnehmung» (‹La apuesta por el juego. El teatro como dispositivo de la percepción›). En: Gerda Baumbach, Veronika Darian, Günter Heeg, Patrick Primavesi (eds.), *Momentaufnahme. Theaterwissenschaft* (Instantánea ciencias teatrales), Berlín, pp. 187-199.
- Springsteen 2002: [/bruce+springsteen/streets+of+philadelphia\\_20025067.html](#)Bruce Springsteen, *Streets of Philadelphia*. Acceso 2.2.2017.
- Stegemann 2013: Bernd Stegemann, *Kritik des Theaters* (‹La crítica del teatro›), Theater der Zeit Berlín.
- Stegemann 2009: Bernd Stegemann, «Dramaturgie des Postdramatischen» (‹Dramaturgía de lo postdramático›). En: Bernd Stegemann, *Lektionen 1. Dramaturgie*, Theater der Zeit Berlín, pp. 284-291.



- Stegemann 2015: Bernd Stegemann, *Lob des Realismus* (‹In praise of realism›), Theater der Zeit Berlin.
- Tatari 2012: Marina Tatari, «Von der ontologischen Differenz zum Theater». En: Nikolaus Müller-Schöll, André Schallenberg y Mayte Zimmermann (eds.), *Performing Politics*, Theater der Zeit Berlin, pp. 172-176.
- Tecklenburg 2014: Nina Tecklenburg, *Performing Stories. Erzählen in Theater und Performance* (‹Narrar en teatro y performance›), transcript Bielefeld.
- Tholen 2013: Georg Christoph Tholen, «Heterotopien. Eine epistemologische Skizze» (‹Heterotopías. Un esbozo epistemológico›). En: Nadja Elia-Borer, Constanze Schellow, *Heterotopien, Perspektiven der intermedialen Ästhetik* (‹Heterotopias. Perspectivas de la estética intermedial›), transcript Bielefeld, pp. 9-16.
- Tiedemann 2007: Kathrin Tiedemann, «Einstürzende Wirklichkeiten» (‹Realidades derrumbandos›). En: Kathrin Tiedemann, Frank Raddatz (eds.): *Reality Strikes Back. Eine Debatte zum Einbruch der Wirklichkeit in den Bühnenraum* (‹Un debate acerca de la irrupción de la realidad en el espacio teatral›), Theater der Zeit Berlin, pp. 6-12.
- Tigges 2008: Stefan Tigges, «Zeitgenössisches Diskurstheater als kritische Praxis. Potentiale und Erschöpfungssymptome» (‹Teatro del discurso contemporáneo como práctica crítica. Potenciales y síntomas de agotamiento›). En: Stefan Tigges (ed.), *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien*. (‹Transformaciones dramáticas. Acerca de estrategias de escritura y realización escénica›), transcript Bielefeld.
- Tolksdorf 1997: Stefan Tolksdorf, «Tantalusqualen» (‹Sufrimientos de Tántalo›), *Südkurier*, 3.10.1997, Friburgo de Brisgovia, p. 17.
- Umatham 2004: Sandra Umatham, *Do it yourself! Bemerkungen über delegierte Aufführungen* (‹notas sobre realizaciones escénicas delegadas›). En: Erika Fischer-Lichte, Clemens Risi, Jens Roselt (eds.), *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst* (‹arte de la función – función del arte›), Theater der Zeit, Berlin, pp. 119-131.
- Umatham 2011: Sandra Umatham, «Es regiert das abstrakte Konzepttheater» (‹Domina el teatro abstracto del concepto›). En: Jens Roselt, Melanie Hinz (eds.), *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater* (‹Caos y concepto. Ensayos y ensayar en teatro›), Alexander Berlin, pp. 150-170.
- Vassen 2016: Florian Vassen, «Lehrstück und Alterität» (‹Pieza didáctica y alteridad›) en: Milena Massalongo, Florian Vassen, Bernd Ruping (eds.) *Brecht Gebrauchen. Theater- und Lehrstücke – Texte und Methoden* (‹Utilizar Brecht. Teatro y piezas didácticas – texto y métodos›), Schibri Uckerland.
- Vogel/Wild 2014: Juliane Vogel, Christopher Wild (eds.), *Auftreten. Wege auf die Bühne* (‹Aparecer en escena. Caminos hacia el escenario›), Theater der Zeit Berlin.
- Vollhardt 2014: Mascha Vollhardt, «Theorie und Alltag. Theorie als theatrale Praxis in Sex. Nach ‹Mae West und Die Welt zu Gast bei reichen Eltern› von René Pollesch» (‹Teoría y cotidianidad. Teoría como práctica teatral in sexo. Después de Mae West y El mundo invitado por padres ricos de René

- Pollesch). En: *Theorie und Theater. Zum Verhältnis von wissenschaftlichem Diskurs und theatraler Praxis* (‹Teoría y teatro. acerca de la relación entre discurso científico y práctica teatral›), Springer Wiesbaden, pp. 69-85.
- Wagner-Lippok 2018: Frithwin Wagner-Lippok, «Kritische affektive Räume im Theater der Gegenwart» (‹Espacios afectivos críticos en el teatro contemporáneo›): Actas de congreso en Fráncfort 2016 de la Gesellschaft für Theaterwissenschaft (GTW; Sociedad de las ciencias teatrales), transcript Bielefeld (se publicará 2018).
- Wagner-Lippok 2018a: Frithwin Wagner-Lippok, «Antinòmies al teatre realista d'avui: una crítica des de la perspectiva d'una teoria afectiva» en *Estudis Escènics* Quaderns de l'Institut del Teatre (se publicará 2018).
- Warstat 2009: Mathias Warstat, «Gleichheit – Mitwirkung – Teilhabe: Theatrale Gemeinschaftskonzepte» (‹Igualdad – participación – ser partícipe: conceptos teatrales de la comunidad›). En: Friedemann Kreuder, Michael Bachmann (eds.), *Politik mit dem Körper. Performative Praktiken, Medien und Alltagskultur seit 1968* (‹Política con el cuerpo. Prácticas performativas. Medios y cultura diaria desde 1968›), transcript Bielefeld, pp. 13-27.
- Warstat 2011: Matthias Warstat, *Didaktische Potenziale und Erfordernisse der Aufführungsanalyse*. (‹Potenciales didácticos y requisitos para el análisis de la realización escénica›). En: Marion Bönninghausen, Gabriele Paule (eds.), *Wege ins Theater: Spielen, Zuschauen, Urteilen*. (‹Caminos hacia el teatro: jugar, observar, juzgar›) Lit Berlin, pp. 51-65.
- Watzlawick 1980: Paul Watzlawick; *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien* (‹Comunicación humana. Formas, alteraciones, paradojas›), vol. 1: *Probleme*, Huber: Bern 1980.
- Weiler 2004: Christel Weiler, «Glaubensfragen – postdramatisch» (‹Preguntas de fé – postdramático›). En: Patrick Primavesi und Olaf A. Schmitt (eds.), *Aufbrüche. Theaterarbeit zwischen Text und Situation* (‹Resurgimientos. Trabajo teatral entre texto y situación›), Theater der Zeit Berlin, pp. 44-53.
- Weiler/Roselt 2017: Christel Weiler y Jens Roselt; *Aufführungsanalyse* (‹Análisis de la realización escénica. Una introducción›), utb Múnich.
- Westphal 2004: Kristin Westphal, «Text, Theater und responsive Leiblichkeit» (‹Texto, teatro y corporalidad responsiva›). En: Patrick Primavesi y Olaf A. Schmitt (eds.), *Aufbrüche. Theaterarbeit zwischen Text und Situation* (‹Resurgimientos. Trabajo teatral entre texto y situación›), Theater der Zeit Berlin, pp. 68-75.
- Westphal 2014: Kristin Westphal, «Phänomenologie als Forschungsstil und seine Bedeutung für die kulturelle und ästhetische Bildung» (Fenomenología como estilo de investigación y su importancia en la formación estética y cultural). En: [www.kubi-online.de/artikel/phaenomenologie-forschungsstil-seine-bedeutung-kulturelle-aesthetische-bildung](http://www.kubi-online.de/artikel/phaenomenologie-forschungsstil-seine-bedeutung-kulturelle-aesthetische-bildung). Acceso el 28.03.18.
- White 2013: Gareth White, *Audience Participation in Theatre: Aesthetics of the Invitation*, Palgrave Macmillan New York.
- Wihstutz 2012: Benjamin Wihstutz, *Der andere Raum. Politiken sozialer Grenzverhandlung* (‹El otro espacio. Políticas de negociaciones liminales›), diaphanes Zürich.

- Will 2010: Martin Will, *Selbstverwaltung der Wirtschaft* (‹Autogestión económica›), Siebeck Tubinga.
- Winter 2007: Rainer Winter, «Das Geheimnis des Alltäglichen. Michel de Certeau und die Kulturanalyse» (‹El secreto de la cotidianidad. Michel de Certeau y el análisis cultural›). En: Marian Füssel (eda.), *Michel de Certeau. Geschichte-Kultur-Religion* (‹Historia-cultura-religión›), UVK Konstanz, pp. 201-221.
- Wirth 1980: *Vom Dialog zum Diskurs: Versuch einer Synthese der nachbrechtschen Theaterkonzepte* (‹Del diálogo hacia el discurso: intento de síntesis de los conceptos de teatro después de Brecht›), Theater Heute, nº 1, 1980, pp. 16-19.
- Zahavi 2007: Dan Zahavi, *Husserls Phänomenologie* (‹La fenomenología de Husserl›), Mohr Siebeck Tubinga.
- Ziemer 2013: Gesa Ziemer, *Komplizenschaft. Neue Perspektiven auf Kollektivität* (‹Complicidad. Perspectivas nuevas perspectivas acerca de la colectividad›), transcript Bielefeld.
- Ziemilski 2016: Wojtek Ziemilski, «Participation, and Some Discontent». En: Anna R. Burzynska, Serie Joined Forces. *Audience Participation In Theatre*, Alexander Berlín, pp. 168-180.
- Žižek 2005: Slavoj Žižek, *Die politische Suspension des Ethischen* (‹La suspensión política de lo ético›), Fráncfort 2005.
- Žižek 1999: Slavoj Žižek, *Die Pest der Phantasmen: Die Effizienz des Phantasmatischen in den neuen Medien* (‹La plaga de los fantasmas: la eficiencia de lo fantasmático en los medios nuevos›), Passagen X-Media Viena.

## ANEXO

### **Kill your Darlings! Streets of Berladelphia (2012) – René Pollesch**

#### **Descripción de la realización escénica**

Asistí a la realización escénica de *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* celebrada el día 29 de enero de 2014 en el teatro Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz berlinés. En aquel momento, la obra ya se estaba representando como producción propia del teatro desde hacía dos años, habiéndose estrenado el 18 de enero de 2012.<sup>50</sup> La producción fue invitada como producción excepcional a los Encuentros Teatrales (Berliner Theatertreffen) de Berlín en 2012.<sup>51</sup>

Para la descripción me baso en un protocolo de memoria confeccionado el día posterior a la realización escénica. Asimismo, dispongo de una grabación de vídeo realizada en mayo 2012 para la televisión alemana ZDF<sup>52</sup>. En mis recuerdos de la realización escénica visualizada el 29 de enero de 2014, dicha grabación y la realización escénica a la cual asistí sólo presentan por lo general pequeñas divergencias en el texto hablado debido a improvisaciones del protagonista, Fabian Hinrichs<sup>53</sup>. Esta descripción

---

<sup>50</sup> Dirección y texto: René Pollesch; escenario y vestuario: Bert Neumann; iluminación: Frank Novak, Torsten König; dramaturgia: Henning Nass; actor: Fabian Hinrichs; gimnastas/coro: Eduard Anselm, Johanna Berger, Christin Fust, Anna Harrison, Rajab Hassan, Hannes Hirsch, Emma Laule, Ronny Lorenz, Martina Marti, Fynn Neb, Perry Rudolph, Nicola Rietmann, Paula Schöne, Philipp Siefert, Anna Smith, Lukas Vernaldi y Claudia Vila Peremiquel.

<sup>51</sup> Los Encuentros Teatrales de Berlín se celebran desde 1964. Están organizados por el Festival de Berlín y presentan cada año las diez producciones más destacadas del teatro en alemán, seleccionadas por un jurado.

<sup>52</sup> ZDF (Zweites Deutsches Fernsehen) 2012 Theateredition, belvedere edition 2014.

<sup>53</sup> Así, por ejemplo, Hinrichs modifica ocasionalmente frases por decisión propia o comenta en una ocasión errores de texto con una observación que realiza ante el público como si de un discurso aparte

sigue en gran parte la cronología de la realización escénica. No obstante se cambia en algunos casos el orden cronológico de las acciones escénicas por el hecho de que se me grabaron intensivamente en la memoria en esta manera anacronista.

Mientras llego a la platea de la Volksbühne se oye una música bastante alta y pegadiza que me suena de algún lado pero que no reconozco exactamente; sin embargo, sus bajos y sonidos de sintetizador me trasladan a un estado lleno de anhelo y expectativas. (Gracias a mi investigación sé que se trata de una versión instrumental de la famosa canción *Streets of Philadelphia* 1994 de Bruce Springsteen, en una variante de bucle infinito.) Esta música me provoca recuerdos de los temas fundamentales (de los que quizás trate la puesta en escena, pienso): la soledad, la comunidad, anhelo y amor. Noto como sentimientos de protección y comunidad me invaden. Y me llama la atención el escenario vacío y desnudo y también que no corresponde con lo que siento. A la inversa, también la música melancólica hace fracasar el efecto del escenario vacío, y es que el espectador tiene unas determinadas expectativas creadas por esa situación. Es como si la música anhelante se opondría contra la situación (vacía) en la escena. Me da la impresión como si el escenógrafo no hubiera sabido nada de la música: Por otra parte me parece interesante que haya esta contradicción. Incluso me parece atractivo que mi expectativa se quede frustrada por haber esperada otras imágenes con esta música. Mientras tanto, el público entra en la sala, se sienta en su butaca y ve un escenario vacío con una pista de baile gris. Hay todavía la misma música de fondo, pero por lo demás nosotros los espectadores nos quedamos por el momento abandonados a nuestros pensamientos y reflexiones. El hecho de que en un principio no pase nada en el escenario provoca que me sea muy consciente de este vacío que tengo delante. La música en cambio parece refutar esto.

La atmósfera en la platea repleta me parece al mismo tiempo relajado y tenso: los espectadores charlan, comen (algunos la típica *brezel* de la Volksbühne) o van dando sorbos a su cerveza<sup>54</sup>. Creo sentir en el ambiente la típica relajación del público berlinés congregado, lo que en aquel momento asocio con la cultura del mundo intelectual y

---

(by-side) se tratara: dice que acaba de ser padre, lo que desgraciadamente le provoca falta de sueño y por lo tanto problemas de memoria. Muchos espectadores responden al comentario con risas. En otro momento, se queda en blanco y habla directamente a la apuntadora. En otra ocasión, comenta una llamada de móvil en la platea y pregunta quién llama y de qué se trata.

<sup>54</sup> Hasta donde yo sé, la Volksbühne Berlin es el único gran teatro Nacional de Alemania que permite comer y beber durante las funciones; por ejemplo, se venden *brezel* y cerveza en dos pequeños bares junto a las entradas a la sala.

cultural de Berlín en general, considerado el núcleo del público habitual de las producciones de Pollesch.

Pero mientras los espectadores están tranquilamente sentados, por el otro se siente una tensa seriedad en el ambiente, parecida a la atmósfera que plana por una ópera antes de comenzar. Percibo la atmósfera en la platea, como un contrapunto irritante a la música llamativamente alta para tratarse de un teatro, lo cual me recuerda en esta combinación a un ambiente relajado de «club», pero que por el otro lado contrasta con el estado de ánimo melancólico que emana de la versión instrumental de la canción de Springsteen. Me recuerdo vagamente que la canción trata (y como después investigo) de la desesperanza y tristeza de un enfermo mortal de Sida que se encuentra solo en la calle que asocio como lugar que habitan generalmente los desprivilegiados. Las ideas asociativas de soledad y agonía del supuesto héroe que ahora me pasan difusamente por la cabeza y que canta en la letra recitada de la canción original refuerzan en mí la sensación de dramatismo. Atribuyo mi estado animado y ligeramente melancólico a los sonidos de la percusión sintetizada. El fondo musical de la entrada me recuerda al mismo tiempo los «ambientes comerciales» de los grandes almacenes, las series de televisión o la música ambiente de una discoteca o un bar, si bien la versión en bucle de la canción, que a indicación de Hinrichs se interrumpe y se retoma ocasionalmente de forma abrupta y sin motivo aparente, me hace pensar que la música aquí se utiliza como recurso estético para conseguir un efecto «superficial» y al mismo tiempo pienso que está hecho así para que lo notásemos.

Se me pasan muchos pensamientos por la cabeza, un anhelo de esperanza, quizá una esperanza (también asuntos de mi propia vida) de que todo puede cambiar a mejor, de una posible comunidad, de superar la soledad. Pues en este ambiente deprimente y a la vez esperanzado me siento también incluida en un ambiente «cool».<sup>55</sup> Una contradicción interior me desconcierta, dado que no me lo sé explicar al principio.

---

<sup>55</sup> Pero como leo después en una entrevista, Pollesch trabaja adrede con la generación de esta sensación de anhelo, pese a no creer en la posibilidad de su realización. Explica en una entrevista con Tobias Haberl (2012): «Hasta ahora, las personas sólo deseaban sentirse ligadas las unas a las otras, a través de lo que aman. Pero no creo que el amor sea el instrumento adecuado para unir a las personas.» Dos frases más abajo precisa: «No conseguiremos alcanzar a través del amor una comunión que sea más que una mera confraternización».

Conversando con un amigo presente antes y después de la realización escénica me siento (y según mi impresión también él) perteneciente a la ideología i estética de la Volksbühne. Así pues, el fondo musical no es penetrante sino que ayuda a sentirme parte de una comunidad en el teatro como espectador más o menos «joven» y «moderno». Por la cabeza me pasa la idea de que el público de la Volksbühne es de mediana edad o incluso joven, por lo que la música es tan fuerte, pienso, al igual que en las tiendas que buscan un cliente joven y moderno, como las cadenas de moda del estilo H&M. Qué significa actualmente ser joven, me pregunto mientras la música me lleva de idea en idea. ¿Significa ser siempre creativo y flexible y tener que hacer todo lo nuevo que nos propone el mercado? ¿Significa tener que estar a partir de ahora siempre al día con los últimos desarrollos y tendencias? Pero para poder analizar, sigo pensando, hay que mantener distancia para entender algo, hace falta proximidad. De este modo, mis ideas siguen navegando bajo la música en una alegre contradicción y oposición. Ahora recuerdo un artículo de diario alemán *Die Zeit* (Assheuer 2017) sobre Zygmunt Baumann, fallecido el 9 de enero de 2017: «Quien busca posibilidades positivas debe sondear ambivalencias y —dicho de forma paradójica— describir la sociedad con la máxima distancia posible desde la mayor cercanía posible».

Ya al comienzo, la realización escénica juega en el discurso de Hinrichs con el direccionamiento: en aquel momento, todavía está en marcha un bucle continuo de la versión instrumental de *Streets of Philadelphia*, cuando de repente, una voz masculina en off dice alto y claro: «Apártense, por favor. ¡Atención! Saltamos: ¡ahora! Ánimo, ánimo, ánimo. Á-N-I-M-O». La voz está en off y amplificada por micrófono. Sin embargo, al hablar al micrófono, la voz de Hinrichs también queda enajenada, y parece que en cierto modo hablara más allá del propio sujeto, quizá con una instancia superior. Se crea un momento extraño, algo cuestionable plana en el aire. Pocos segundos más tarde varios personajes bajan lentamente desde el torreón: pero quería saltar, pienso. Ahora vuelvo a pensar que conozco un tal gesto verbal de la publicidad donde se rinde culto a los gestos de éxito y rendimiento o en deportes extremos.

En la pausa minúscula después de «saltar» noto como busco la mirada, la confirmación de los otros espectadores, un acercamiento, en cierto modo para oír cómo continúa todo, cuándo dirá al fin el «ahora» liberador (que espero interiormente). Junto con Hinrichs, en un primer momento bajan cinco *performers* más al escenario. Llevan unas mallas de cuerpo entero ajustadas, claras y estampadas - mirando con más detalle,

se reconocen billetes estampados- (lo cual al principio todavía no me doy cuenta), lo que les da una cierta uniformidad. Fabian Hinrichs está vestido con unos pantalones ajustados brillantes con los colores del arco iris; su torso está desnudo. Así su cuerpo me aparece como muy «corporal». Hinrichs aterriza suavemente en el suelo del escenario, como los demás, sostiene un micrófono en la mano, se desengancha, se levanta y hace una rueda torpe. Realiza estos movimientos relajado y de paso, como si hubiera cosas mucho más importantes que estar aquí en el escenario. También los otros cinco *performers* (en este momento inicial, todavía no sé que aquellos jóvenes no son actores y que estos gimnastas forman parte de los quince integrantes del coro. Este coro no pronuncia ni una palabra hasta que Hinrichs hacia el final de la realización escénica insiste que también diga alguna cosa.) se han soltado de sus cuerdas, y ahora entran en el escenario diez gimnastas más. A continuación, los gimnastas realizan ejercicios sencillos en el suelo, haciendo el pino, la rueda y realizando ejercicios de estiramiento y gimnasia para calentar. Lo hacen sin motivo aparente, parece que hayan venido expresamente para ello. Realizan sus movimientos relajados y de paso. Al tener unos cuerpos jóvenes y bien entrenados y al hacer gimnasia con mucha maestría, rápidamente me queda claro que se trata de gimnastas artísticos. Un poco más tarde pienso en «coro» – me parecen como una variación de un coro griego. Los gimnastas van vestidos igual, son jóvenes y más o menos de la misma edad. Sin embargo, tienen distinta constitución física y llevan ropas ceñidas que acentúan las formas de su cuerpo. Solo cuando vi el vídeo después de la actuación me di cuenta de que el estampado de la ropa era de billetes. Los gimnastas hacen el pino, dan volteretas, saltos mortales, estiramientos y ejercicios de calentamiento, a veces sin orden ni concierto, otras con precisión y obedeciendo las instrucciones de Hinrichs, o incluso «representando» lo que este dice. Este coro no pronuncia ni una sola palabra hasta Hinrichs hacia el final insiste en que diga también alguna cosa.

A continuación, Hinrichs comienza a correr relajadamente por el escenario, describiendo círculos, mientras dice al micrófono: «¿Dónde estamos? ¿Qué es eso? No sé qué es. ¿Dónde estamos? En un espacio demasiado estrecho o demasiado grande para nuestro amor. No es culpa nuestra que no consigamos tener amor». Pronuncia las frases con la inocencia de un niño (si bien también viene acompañado por un matiz diferente), parece estar algo alterado, de algún modo ajetreado, dejando en el limbo si se está dirigiendo a los espectadores o a los demás *performers*. No espera respuesta a su



pregunta «¿Dónde estamos?», aparentemente se trata de una pregunta retórica. Después, como si le preguntaran por ello o incluso tuviera que rendir cuentas, o como si tuviera que responder ante posibles acusaciones, cae en un diálogo explicativo de preguntas y respuestas. «Qué es esto? No lo sé lo que es. Dónde estamos? En un espacio demasiado estrecho o demasiado grande para nuestro amor. No es culpa nuestra que no nos salga bien el amor». «Participo» emocionalmente bastante con estas frases porque muchas veces tampoco sé «dónde realmente me encuentro», me siento desorientada y también pienso que no es nuestra culpa que no nos salga bien el amor y ahora que lo pronuncia Hinrichs me consuela. Tengo la sensación que muchos de los espectadores piensan lo mismo y me siento comprendida. Mientras Hinrichs habla todavía suena la música de fondo y me provoca el ya mencionado ambiente melancólico pero ahora ampliado con la sensación de ser comprendida y para unos minutos me guía en otro mundo desconocido y de alguna manera abstracto (pienso).

La aparición del actor y de los gimnastas desde el torreón de tramoya me recuerda por cierto la entrada de una suntuosa gala con música fuerte, en la que todos y todo baja redentoramente «de arriba». Al mismo tiempo, la entrada «espectacular» se ve contrarrestada por la rueda torpe y los círculos descritos por Hinrichs en el escenario sin motivo ni significado, mientras un espectáculo de prestigio se caracterizaría por su precisión, eficacia y perfección estéticas. Mientras tanto, Hinrichs sigue corriendo y pronuncia el texto sobre la música que todavía suena, en una especie de canción hablada:

Bajé por la calle, pasando por las casas adosadas, y me hubiera gustado decirte: no quisiera entrar en ninguna de estas ventanas intensamente iluminadas...

Esta especie de recitado - según información posterior - una variación de la interpretación de la estrella de rock estadounidense Bruce Springsteen, quien en 1994 escribió y realizó la canción *Streets of Philadelphia*, por la que obtuvo un Óscar. La cita «I walked the avenue...» en el texto de la canción reconozco enseguida. Springsteen varía el tema del «héroe» que deambula lentamente por las calles, las *Streets of Philadelphia*. Esta canción melancólica la compuso para la película *Philadelphia* (1993) y su texto explica la historia de un héroe solitario que ha entrado en una espiral perdedora y se encuentra a las puertas de la muerte por sida. (En un vídeo oficial de la canción publicado en Youtube veo más tarde a Bruce Springsteen bajando las calles

relajado pero sin parar, mientras se muestran una y otra vez las personas que le saludan con la mano y parecen hablarle.) Recordando la realización escénica a posteriori, me surge la idea de que Hinrichs hace con sus movimientos una referencia explícita a Springsteen, pero sobre todo al texto de la canción, por ejemplo en la frase: «Porque es totalmente imposible, on the Streets of Berladelphia. On the Streets of Berladelphia», ya pienso leyendo el título, enlaza con una cita original de la canción a través de un neologismo compuesto por «Berlín» y «Filadelfia». Se trata de una alusión a Berlín como un «estado» propio, como «isla» política independiente? O más bien quiere decir que por la globalización estamos tan cerca y por el otro lado tan lejos, que es podría subsistir sin más Filadelfia por Berlín?

Cuando Hinrichs precisa: «¿Dónde estamos? En un espacio demasiado estrecho o demasiado grande para nuestro amor. No es culpa nuestra que no consigamos tener amor». pienso en el hecho de que el menciona aquí el amor como si fuera un producto de rendimiento, algo que se tiene que perfeccionar, como también la propia «performance» y el propio aspecto físico. Estos pensamientos me pasan por la cabeza mientras veo los cuerpos perfectos, entrenados y optimizados de los jóvenes gimnastas, que parecen totalmente relajados mientras hacen ejercicios de calentamiento solos o en parejas. Los gimnastas en un instante después ya ejecutan sus ejercicios solos, para sí mismos, y cada uno parece estar concentrado en sí mismo y aislado del mundo. También Hinrichs aparece en mis pensamientos como un hablante solitario, como si intentara articularse en un mundo que ya no reconoce del todo, un mundo donde tampoco uno se puede posicionar claramente.

De repente Hinrichs explica: «Esta noche no mostraremos las mejores escenas, porque no lo soportaríamos». Los extremos no se podrían soportar, dice ahora, si no, ni los espectadores ni él mismo podrían volver al teatro porque ya habrían visto lo mejor. Es un momento increíble. Me siento que me toman en serio y además muy cercana a él y a los otros espectadores en la sala. Entonces repite que por eso la obra se titula «Kill your Darlings!» (y al decirlo, curiosamente todos se caen al suelo). El título, pienso ahora, establece un claro contraste con el contenido de la película con el mismo título que trata sobre la pasión, sobre artistas excéntricos y el anhelo de una nueva poética, y que acaba con un crimen pasional. Cuando Hinrichs repite por tercera vez que la obra se llama, por un claro motivo, «Kill your Darlings!», todos se vuelven a derrumbar en el suelo: Entonces continúa: «La vida no es una corrida de toros o un éxtasis continuo,

quizás la vida sea una barbacoa... Las escenas que hemos cortado hubieran desequilibrado la realización escénica. No en vano se llama: «Kill your Darlings!» y Hinrichs sigue «En su lugar verán escenas que no les alterarán demasiado, no solamente a ustedes». Este cambio a un meta-nivel me gusta excepcionalmente, le «comprendo», aunque a primeras no sé por qué. Ahora me viene a la mente, después de que Hinrichs haya repetido tantas veces la cita, que «Kill your Darlings!» también es un aforismo que quiere decir que de vez en cuando conviene despedirse de las costumbres adquiridas, y me pregunto de qué quieren despedirse Pollesch o Hinrichs en el cénit de su carrera profesional. ¿O me quieren decir que me tendría que adaptar mejor a las innovaciones técnicas, las costumbres sociales y las nuevas formas de comunicación? Así continúa Hinrichs con el siguiente texto: «Falta algo. No nos basta. Nos falta algo. No os basta. Os falta algo. No os basta. No nos basta». Aquí se vuelve a sentir el anhelo que ya conozco de otras piezas de Pollesch. Hinrichs parece un poco alterado y, a la vez, tranquilo: pronuncia cada palabra con precisión, destacándolas una por una: vida, corrida de toros, éxtasis, barbacoa, esfuerzo, mientras corre enérgicamente entre los gimnastas. Habla como si fuera una cuestión de vida o muerte o, al menos, de un asunto muy serio. Los gimnastas hacen tranquilamente sus ejercicios solos o en pareja, como si estuvieran en otra realidad y sin reaccionar a Hinrichs.

Aparentemente sin motivo Hinrichs sale trotando de repente hacia adelante en dirección al público y cierra la cortina gris (de modo que se puede leer en ella «Fatzler»), pero se queda en la abertura central que forman los dos paños de la cortina asomando la cabeza entre ellos. Luego extiende el dedo índice en broma y grita traviesamente a los espectadores: «Juuu. Juuu, (pausa), y luego «¿Galletas? ¿Galletas? ¿Galletas? ¿Juuuu?». La cabeza de Hinrichs asoma entre las cortinas de arpillera como un «títere» o «bufón». Se ríe, parece que le divierte su propia gracia. Me desconcierta esta escena, me encuentro de repente en un teatro infantil o Pollesch se ríe de los espectadores intelectuales de la Volksbühne? Y cómo se lo toman los otros espectadores? Sencillamente se ríen. Pero esta corta escena recuerda también la teórica ingenuidad del teatro infantil, donde el Kasper se sale de su papel y de la obra y habla a los niños, aunque también a los entreactos de las barracas de feria medievales con sus numerosos apartes, es decir, momentos en que el actor se sale de su personaje y trata con el público. Pero a algún espectador de teatro también le recordará al teatro de improvisación que el director Einar Schleaf recuperó para la escena en los años 80 para rebelarse, como leo

después, «contra esos textos memorizados, ese horrible soniquete» (Müller-Schöll 2012: 189). Entonces Hinrichs, con cara inocente, cuenta al público un chiste inofensivo y yo y los espectadores se ríen. La aparición despierta diferentes asociaciones y recuerdos de estereotipos conocidos: payaso, presentador, seductor, maestro de ceremonias, etc., cuyo punto en común es que hay un individuo enfrentado a la masa. Esta constelación guarda, como pienso más adelante viendo la grabación, relación con el conflicto entre el individuo y la colectividad que también tematizó y trató Brecht en su inacabado fragmento de «Fatzler». El chiste que cuenta es una clara provocación al público: «Se encuentran dos amigos. Y uno le dice al otro: Mierda, ¿sabes qué? Creo que noto un zumbido. ¿Sí? ¿En serio? - ¡Sí! Pero no en los oídos, sino en los ojos: solo veo pitos». Hinrichs habla directamente a los espectadores mientras mira al público. La frase «Solo veo pitos» tiene un doble sentido en alemán, ya que «pito» (Peife) designa tanto el objeto que emite un sonido como a una persona incompetente, inútil.

Un poco más tarde Hinrichs está por un instante solo en el escenario. Después de que ha soltado su opinión sobre el comunismo, el coro gimnástico irrumpe en el escenario a la voz de «luchas por el reparto», y Hinrichs se dirige a los gimnastas en «staccato»: «Te quiero. Si tienes mi número, ¿por qué no me llamas?!», a lo que los gimnastas vuelven a abandonar corriendo el escenario, como si huyeran de sus reproches. Hinrichs pronuncia estas frases sin hacer pausa entre ellas, lo que hace que tengan un efecto artificial que las deja en evidencia. Se nos hacen raras, extrañas. Otro artificio es la forma tan abrupta en que aparece en este momento el tema del amor (un cliché intencionadamente producido). Entonces sigue un corte, como cuando hacemos *zapping* entre los canales de televisión, y de repente la escena se vuelve emotiva, solo que ahora, a diferencia del efecto dramático buscado en televisión, esta emotividad me provoca un efecto de distanciamiento.

Un efecto muy diferente deja la frase que Hinrichs pronuncia en una escena posterior ante una única gimnasta: «¿Por qué ya nadie se quita la vida por amor? La gente antes se suicidaba por amor. Algo debía de significar, el amor». Hinrichs la pronuncia con urgencia, empatía e insistencia, creando un sentimiento de unión. Pero también me parece divertido. Pronuncia la interrogación estirándola y con dramatismo, con la cabeza y los brazos levantados, dando la impresión de estar suplicando al cielo.

El momento en que se pronuncian estas frases viene introducido por la escena en la que Hinrichs coge de la mano a dos gimnastas y camina decididamente con todo el coro hacia el proscenio, donde se dirige a los espectadores: «Sabes? Esto va de algo que todavía no sabemos. Va de algo que falta». Dice estas frases enfatizándolas y con teatralidad, en parte al grupo y en parte a una de las gimnastas que se ha quedado sola en el escenario. A continuación, introduce una especie de anécdota: Hinrichs cuenta cómo Dave Gahan, tras un concierto de Depeche Mode, se va solo a su hotel, donde «inmediatamente» intenta suicidarse. Mientras cuenta esto, él y el grupo de gimnastas se sientan, solo la gimnasta del escenario sigue de pie, sola. Esta «anécdota» es ilustrada por la gimnasta, que representa de forma esquemática y abstracta a Dave Gahan. Cuando Hinrichs pronuncia la palabra «suicidarse», la gimnasta cae al suelo. Hinrichs intenta dar una posible explicación a la idea de este suicidio, y reflexiona que Dave Gahan no podía estar falto de amor, puesto que, al fin y al cabo, habría tenido allí a 200.000 fans. Aquí se sugiere una relación entre los numerosos fans presentes en el concierto y el hecho de que Dave Gahan se suicide solo en la habitación de su hotel, y la igual de enorme cantidad de amigos y seguidores de las redes sociales que creemos conocer, pero con los que realmente solo tenemos una relación virtual, «parasocial». Cuando la gimnasta cae al suelo, Hinrichs la coge de la mano, la vuelve a llevar al grupo y se dirige a este diciendo: «¿Por qué ya nadie se quita la vida por amor? La gente antes se suicidaba por amor. Algo debía de significar, el amor». Hinrichs la pronuncia con urgencia, empatía e insistencia, creando un sentimiento de unión. Pronuncia la interrogación estirándola y con dramatismo, con la cabeza y los brazos levantados, dando la impresión de estar suplicando al cielo. Ahora me recuerdo que ya en las primeras frases se ha aludido al actual «dilema amoroso» con las frases: «¿Dónde estamos? En una habitación que es demasiado pequeña o demasiado grande para nuestro amor. No es culpa nuestra que el amor no nos haya salido bien».

Poco después los gimnastas se colocan de pie junto a Hinrichs y le levantan en el aire haciendo poses diferentes, como si fuera una estrella de rock o de fútbol, mientras él sigue hablando como si nada. Hinrichs está ahora solo, enfrenteado a un coro al que se refiere como red y, por lo tanto, según se explica en otros pasajes, como el culmen del capitalismo actual. Y así lo constató ya al comienzo de la realización escénica: «Hasta ahora no hemos visto nunca un coro que represente el capitalismo, cuando precisamente tenemos que tratar con él, ¡con las redes!». Entonces los gimnastas, formando una fila,

se «pasan» a Hinrichs de un lado a otro, una idea de la dirección algo tonta, pienso, lo que también por suerte comenta Hinrichs en un aparte sonriendo a los espectadores. Su risa es inocente y algo infantil, parece divertirse y nada más. «Es tan tonto». Nosotros le respondemos sonriendo porque entendemos, al menos en este nivel tan básico, de qué se trata. Hinrichs sigue riéndose mientras los gimnastas le vuelven a dejar en su posición inicial. Pero durante esta escenita, que a muchos les parece divertida y ridícula, declama fragmentos teóricos: «A pesar de todas las discrepancias entre la necesidad de cercanía y las posibilidades de desarrollo como individuo. No puedo con ella, esta tendencia hacia la diferenciación... hace que ya no pueda conectar». Con esta frase me corta la sonrisa e intento reflexionar sobre mi propia capacidad para conectar en el discurso teórico. Recuerdo haber leído que Hinrichs está acabando actualmente la carrera de Ciencias Políticas en la Universidad de Berlín.

En esta próxima escena, a lo cual las escenas nunca están claramente separadas, Hinrichs maneja una miniexcavadora: dirigiéndose directamente al público, dice: «Deberíamos parar el tiempo», haciendo una larga pausa entre el prefijo «an» y el verbo «halten» (que significa parar en alemán). Esta frase de contenido banal me vuelve a la realidad del escenario y me conecta con los otros espectadores y me puedo sumergir durante unos segundos en un mundo conciliador de lo artesanal, lo mediocre y lo normal, pero al mismo tiempo esa larga pausa me genera un momento desconcertante (¿me toma el pelo?). Hinrichs sigue hablando, «*pero solo paramos...*», y se dirige al lado derecho del escenario, arranca el motor de la miniexcavadora y la lleva hasta el centro del escenario: el momento de seriedad reflexiva queda roto por lo absurdo de este acto banal, porque resulta gracioso e inesperado ver a Hinrichs recorriendo el escenario sentado en la traqueteante miniexcavadora mientras intenta desesperadamente controlarla entre las risas del público. Entonces termina su frase después de haberla interrumpido con una segunda pausa prolongada (con la excavadora en el escenario): «coches». Todo el enunciado se ve reforzado por lo que sucede en escena, aunque Hinrichs no detiene un coche, sino una excavadora. Entonces se produce otra ruptura y surge un nuevo momento: se enfunda una sudadera con capucha mientras se va oscureciendo el escenario, una luz azul baña la escena y se escucha una melancólica melodía: no habla, se coloca ostensiblemente la sudadera para que el «texto» impreso en ella quede bien visible: «I slept so hard, I tired myself out! » («Dormí tan fuerte que me agoté»), y baja la cabeza cubierta con la capucha, apartándola de los espectadores, de

manera que su cuerpo está vuelto hacia el público y la cabeza hacia el otro lado. Después de este momento que no acaba de estirar hasta la absoluta claridad, Hinrichs sigue hablando completamente distinto, cansado y agotado: «Estoy muy cansado». Al parecer, explica su estado mental como si estuviera hablando para sí mismo, aún con la cabeza hundida y aún envuelto en una relativa oscuridad. Después habla en torno a la crisis de una relación, pero mientras sigue hablando, queda claro que se dirige a una persona muerta.

Poco después explica, como si interpretara la escena: «Somo puntos; sí, puntos. Puntos que ya existían, que vuelven a decir algo de nuevo, que lo vuelven a decir de nuevo. Puntos...». La escena parece ensombrecida por una gran reflexión. Entonces, de repente y sin motivo aparente, da una palmada y cambia su manera de hablar. Se enciende la luz y el coro entra corriendo al escenario y se sienta en el suelo con las piernas cruzadas. Hinrichs vuelve a poner en marcha la excavadora de nuevo, gesticula con la pala de la excavadora y grita dramática e insistentemente entre el traqueteo del motor: «¡Aparta de ahí! ¡Fuera! ¡Largo! Eres un obstáculo para mi disponibilidad, tesoro. Y la disponibilidad es la magnitud que se utiliza en estas redes. ¡Largo, largo! ¡Quita de ahí! Debo rechazar los proyectos que duran toda una vida. Como a ti, cariño».

Los gimnastas están plácidamente sentados en el suelo y apenas reaccionan, como si fueran estudiantes de teatro que tras un ejercicio escuchan, no del todo atentos, las explicaciones teóricas del profesor. Uno se rasca la nariz, otro levanta la cabeza, un tercero quiere ver mejor y busca un hueco con la cabeza, un cuarto cambia la forma en que cruza los brazos sobre las piernas. Mientras, Hinrichs sigue hablando cada vez más desesperado, gesticulando y golpeando los mandos de la excavadora: «¡Fuera de ahí, fuera de ahí!». A continuación se baja de la excavadora y se sitúa ante el coro sentado, como un profesor que quiere acercarse a sus atentos alumnos para poder explicarse mejor y con más vehemencia. Ya no gesticula solo con las manos, sino con todo el cuerpo, mientras va cambiando de lugar, pero manteniéndose siempre delante de los gimnastas. Su explicación se convierte inesperadamente en una confesión privada de su insatisfacción con su actual relación amorosa. En realidad, dice, es más interesante el trabajo. Mientras sigue hablando excitado, vuelve a montarse en la excavadora, arranca el motor y habla ahora sobre el «nuestro gran y verdadero amor». De repente —y al parecer sin motivo— pronuncia juguetonamente la palabra amor, como un niño inocente que aún no entiende su significado. Repite varias veces la palabra «Amor, amoooooor,

amooooooooor» mientras mueve hacia arriba y hacia abajo la pala de la excavadora abriéndola y cerrándola, como una enorme boca. Mientras se dirige al público con una mano, agitando el índice en una especie de microgesto indicándole que se acerque, invita a los espectadores, como un cantante de pop: «¡Todos juntos!». Además, Hinrichs, mientras sigue sentado en la excavadora moviendo la pala, alarga las vocales al pronunciarlas, juega en cierta forma con la longitud de la vocal. En este juego aparentemente cotidiano, insignificante y sin consecuencias con la pronunciación de las palabras, los términos parecen desarrollar un significado nuevo y especial. El discurrir esperado del juego se interrumpe. Parece como si Hinrichs «explicara» el término. Exponer escénicamente esta inseguridad y pedir al público que se una al discurso me provoca sentimientos ambiguos: se trata aquí de un concierto de música pop o rock dónde nos piden para animar el ambiente cantar todos juntos «El amor». ¿O Hinrichs me quiere tomar el pelo, no es el amor uno de los conceptos más importantes y difíciles en torno se gira la humanidad desde siglos? Nos encontramos respecto al amor en una transición fundamental de conceptos conocidos que ya no sirven hacia algo nuevo, de lo que nos falta todavía los términos.

Algo más tarde Hinrichs hace un chiste con el juego numérico de «friends and followers». Entre aspavientos, dice: «Estaba deseando conocer a tus 400 amigos en mi fiesta de cumpleaños, pero solo vinieron cuatro. ¿Dónde estaban los otros 396». Mientras repite esta frase, Hinrichs eleva los brazos hacia arriba con gran dramatismo, como si implorara al cielo: «¿Dónde estaban los otros 396?». Los gimnastas tampoco responden a esto. La escena termina con unos truenos imposantes acompañado de lluvia.

En la siguiente escena con la entrada de música con la canción *Life is a Pigsty*, de Morrissey, a todo volumen, Hinrichs, vestido con una larga falda de arpillera y arrastrando un saco de patatas, camina con rapidez y decisión desde la parte posterior del escenario hasta el frente, con una patata en la mano que muerde como si fuera una manzana mientras va escupiendo al suelo los trozos mordidos. Mientras tanto, ha empezado a llover en el teatro y el coro corre hacia la antigua carreta, donde se acurrucan todos juntos bajo las ruedas para refugiarse de la lluvia. Los gimnastas observan felices desde debajo de la carreta cómo Hinrichs se arrastra para unirse a ellos. Casi no lo consigue y durante unos segundos se ve como una «imagen congelada» de sus pies asomando por la falda de saco entre las caras sonrientes del coro. El coro y el



protagonista parecen estar unidos por primera vez. Hinrichs se arrastra para salir y, como no lo consigue, hace un gesto absurdo con la mano que es imitado por el coro, y luego saca a una chica, una gimnasta, de debajo de la carreta. Tras ellos salen todos los demás. Hinrichs, feliz, corre en círculo con ellos por el escenario. A continuación, se tiran al suelo y se deslizan por el suelo mojado, como hacen los niños. Esta escena es una «cita» evidente de Brecht: Hinrichs arrastra solo la carreta por el escenario. Y una vez más sin motivo aparente Hinrichs pregunta: «¿Qué nos une entonces? Tú, red, dices que puedes mantener relaciones. Pero no puedes. Eres demasiados», y responde de repente en tono lapidario: «Riverdance seguro que no». En este momento, antes de hacer esta pregunta, se coloca delante del «coro» y parodia unos pasos de baile que el «coro» ejecuta sincronizadamente detrás de él. Mientras baila, acompaña los pasos cantando: «Damda, damadada dilidildidu». *Riverdance - The Show* es un musical muy conocido basado en el baile zapateado irlandés con música celta en el que muchos bailarines zapatean al unísono. Mientras se proyecta en una dimensión muy grande un video de Michael Jackson en la pared de detrás del escenario, los gimnastas llevan una colchoneta grande y lo dejan en el escenario. Los gimnastas, en orden, corren hacia la colchoneta que han dejado en el centro del escenario, sobre la que aterrizan después de dar una voltereta o un salto mortal. Mientras, Hinrichs está en el proscenio y habla, riéndose y en un tono simpático, directamente a los espectadores, como si estuviera «haciendo causa común» con ellos.

«¿Pero ustedes pagarían 45 euros por esto en un pabellón multiusos?» y continúa, aparentemente improvisando: «Hay mucha gente de Charlottenburg aquí esta noche, o de Zehlendorf (un barrio de las afueras de Berlín considerado de clase alta). 45 euros la entrada. Yo no. ¡Así que tenemos que añadir algo! Por desgracia, al capitalismo no es solo el beneficio lo que le importa. Sino darle un valor añadido, un significado, un espíritu». Dice esta frase con una expresiva gestualidad. Después del «pero», por ejemplo, hace una pequeña pausa para subrayar el «por esto» que dice después. También alarga mucho la pronunciación del precio, «45 euros», lo que acentúa la cifra —y al mismo tiempo la carga de contenido emocional—, y pone de relieve el significado de la cantidad: «45 euros». Al final de la frase Hinrichs improvisa riendo un irónico «¿HMMMM?» para coquetear con los espectadores. Vuelve a subrayar una vez más el concepto capitalista del valor añadido (se denomina valor añadido a la plusvalía financiera de un producto o servicio al añadirle un atractivo adicional) y el hecho de que

en una realización escénica por la que se pagara mucho dinero no usarían ropa de deporte (camisetas), sino disfraces. Entonces desaparece un instante tras la cortina del lateral y sale con un gigantesco disfraz de pulpo negro con lunares amarillos. Incluso cuando desaparece durante unos segundos del escenario (para buscar el traje de pulpo) nos tiene, en cierto sentido, «agarrados». Durante minutos intenta ponerse el traje dificultosamente y con gran gesticulación: resulta una tarea difícil, por lo que pide ayuda a un gimnasta. Entonces Hinrichs, con gestos exaltados, agita hacia arriba los brazos de pulpo gritando alternativamente «valor añadido» y «gimnasio», baila y da vueltas descontroladamente mientras sigue agitando los brazos, atravesando el escenario hasta que cae al suelo, detrás de la colchoneta de gimnasia en la que los gimnastas siguen haciendo sus volteretas, se tranquiliza, levanta la cabeza y grita: «¿Por qué hacemos esto?». Repite otra vez la frase y grita suplicante: «¿Por qué...?», hace una breve pausa y, exhausto, deja caer la cabeza en el suelo mientras continúa, ahora en tono resignado: «¿...hacemos esto?». Después, separando las palabras: «¿Hay - una - reeespuesta?».

A continuación se oye música de película melodramática. Él sigue en el suelo y vuelve a repetir la frase gritando, como si se estuviera muriendo, haciendo una pausa después de cada palabra: «¿Hay - una - reeespuesta?». Luego repite la pregunta de nuevo, alargándola aún más y con un gesto de desesperación. A esto le sigue una ruptura repentina, él se sienta rápida y enérgicamente —la música para— y se responde a sí mismo en un tono pragmático: «Sí». Después del «Sí», los gimnastas dejan sus ejercicios, se dirigen a los laterales derecho e izquierdo del escenario y se quedan ahí quietos. Hinrichs continúa: «Pero la hemos tenido que cortar... Era una respuesta que no se puede soportar. Era la mejor de todas las respuestas, era correcta, pero no se podía soportar...». Mi tensión que se había acumulado se disuelve, también entre los espectadores con una risa aquiescente. De nuevo, irónicamente, se repiten las explicaciones iniciales de que se han suprimido las mejores escenas.

Al final de la función, Hinrichs coge de la mano a los gimnastas y se dirige con ellos, todos cogidos de la mano, hacia el fondo del escenario. Hinrichs está ahora en medio de la fila de gimnastas y dice: «Si ahora nos separamos, no hagáis como si no nos conociéramos. Hubiéramos podido ser tan felices juntos. Es tan bonito imaginárselo. No era para vosotros. No lo hemos hecho para vosotros. ¡No! Sino para nosotros. ¡Nunca fue para vosotros! Siempre fue para vosotros» Y con las palabras «Hay que tomar una

gran carrerilla para hacerlo para vosotros! Hacedlo para vosotros. Siempre fue para nosotros. ¡Hacedlo para vosotros! ¡Dos, tres, cuatro!», todos corren hacia la rampa y algunos se deslizan por el suelo que todavía está mojado por la lluvia. Y enseguida empieza un aplauso atronador. Me doy cuenta de que antes del aplauso no hay un fundido como es costumbre en el teatro, de nuevo hay aquí un paso sin transición desde el final de la función a los aplausos, como si los aplausos atronadores y ese corretear locos de alegría fueran parte de la realización escénica. La última escena me recuerda a la escena de la lluvia artificial, cuando los gimnastas y Hinrichs juegan alborotados y deslizándose por el suelo. Tengo la sensación que nos contagian esas ganas de jugar a mí y a los otros espectadores, y pienso: Esto también puede ser el teatro. Puro juego artístico y, sin embargo, también mucha reflexión crítica.

## ***Numax-Fagor-Plus* (2014) – Roger Bernat**

### **Descripción de la realización escénica**

Para describir mi experiencia de *Numax-Fagor-Plus* me baso en mis notas de memoria de la realización escénica. He asistido a dos realizaciones escénicas de *Numax-Fagor-Plus*, la primera el 11/07/2014<sup>56</sup> en Barcelona, en el Festival Grec, y la segunda dos años después, el 22/06/2016, en el Museo Centre Arts Santa Mònica, también en Barcelona. La descripción se basa en un protocolo de memoria redactado dos días después de haber visto la primera de las dos. La descripción se refiere por lo tanto principalmente a las experiencias vividas en la realización escénica del Festival Grec, que tuvo lugar en el Museo Arqueológico, de la que también dispongo de material en vídeo del archivo personal de Roger Bernat.

En la entrada del Museo Arqueológico de Barcelona, donde tiene lugar *Numax-Fagor-Plus*, nos recibe Helena Febrés, jefa de producción de Bernat, con cara seria y con la noticia de que no me va a dar una entrada en mano: «Hola, buenas noches. No repartimos entradas. Hay que mirar cómo puedes entrar». Esta información y su tono serio me desconciertan. Me pregunto si yo y mi acompañante vamos a poder ver la obra. Unos instantes después, un asistente nos conduce al vestíbulo del museo. Yo había encargado personalmente las entradas a mi nombre en FFF y las había pagado mediante transferencia bancaria. Anteriormente Roger Bernat me había dicho que había organizado esta «acción» como un pequeño homenaje al movimiento de los trabajadores y contra los precios relativamente caros de las entradas del Festival Grec: en la plataforma de producción de Bernat se podían reservar directamente entradas más baratas, una forma de proceder inusual para el festival de teatro. Las pérdidas derivadas de la venta de entradas más baratas las asumía la plataforma FFF de Bernat.

---

<sup>56</sup> Concepto: Roger Bernat, a partir de la película *Numax presenta* de Joaquim Jordà, Dramatúrgia: Roberto Fratini, Investigación histórica: Pablo González Morandi, con la colaboración de extrabajadores i extrabajadoras de las fábricas Numax y Fagor – Electrodomésticos, Performer: Núria Martínez-Vernís, Dispositivo de visualización: Matteo Sisti, Montaje video: Ramiro Ledo Cordeiro, Sonido: Cristóbal Saavedra Vial, Dirección técnica: Txalo Toloza, Coordinación: Helena Febrés Fraylich, Assitencia producció: Ricard Terés, Fotografía: Jorge Nagore.

Conozco a la jefa de producción de Bernat, pero ese día me trata de una manera «diferente» y me deja dudando de su identidad. Su actitud me hace plantearme preguntas que no sé si tienen algo que ver con la obra: ¿Ha cambiado, ya no me conoce? ¿Qué función tiene aquí? Este encuentro me hace sentir insegura. Lo percibo como que con esto se ha roto el marco habitual de toma de contacto. Este tipo de recibimiento «choca» con el anonimato al que estoy acostumbrada al entrar de la mayoría de las producciones teatrales. Sigo haciéndome preguntas: ¿Es posible que se trate de un ritual de entrada, algo habitual en formas de teatro inmersivas en las que el marco de la realización escénica no está bien definido? ¿Forma todo ello parte del concepto, entonces? ¿Deben los espectadores prepararse para la participación que anuncia el programa de mano? ¿Está la jefa de producción representando un *papel* de teatro? ¿Es «teatro abierto»<sup>57</sup>? ¿Esto les pasa también a los demás, o solo a mí porque reservé tarde mi entrada? ¿Como a quién me ha hablado? ¿Qué es aquí marco y qué forma parte de la realización escénica? ¿Qué relación guarda este recibimiento con el hecho de que, tal y como se verá pronto, en esta obra los protagonistas son los espectadores? La acción de la entrada me hace pensar en la lucha histórica de los trabajadores que se menciona en el folleto informativo: me parece una advertencia sobre la creciente desigualdad en nuestro presente neoliberal.

Me preparo para una realización escénica provocadora y con tintes políticos y pienso si debo participar activamente en la obra. Ya estoy en el vestíbulo del Museo Arqueológico, en una gran sala en cuyo centro hay dos grupos de sillas de madera enfrentados de tal manera que en medio queda un espacio vacío. Detrás de la última fila de sillas hay paneles móviles como los que se usan en los museos o galerías. Me dirijo hacia allí para verlos más de cerca. En los paneles hay expuestas fotografías históricas en las que se ve a los trabajadores en la fábrica, y en otras, con fines evidentemente publicitarios, lavadoras «Numax». Otra pancarta colgada del techo da testimonio de lo simples que eran los eslóganes publicitarios de la época: «Cuando se cansé compre un ventilador Numax», el eslogan no tiene foto, solo letras negras sobre cartón. Mientras miro el material expuesto pienso que las estrategias de los diseños publicitarios de hoy tienen más nivel creativo y por supuesto técnico que los de entonces. En los paneles también se pueden ver convocatorias de huelga y llamamientos de los trabajadores de

---

<sup>57</sup> El «teatro abierto» incluye formas representativas realizadas fuera de las salas teatrales establecidas y sin una identificación clara como «teatro», por lo que los actores también actúan de la forma más naturalista posible y muchas veces solo ellos saben que se trata de una situación teatral.

Numax: hay que comprar sus productos para apoyar la lucha de sus trabajadores. También hay expuesto un libro de fotos sobre la historia de la fábrica Numax y se puede ver también información y carteles sobre la historia de la fábrica vasca Fagor (Fagor vivió unos 40 años después un destino similar al de Numax en Barcelona). Con toda esta información expuesta, la estética de las fotografías, los informes y el diseño de los sencillos paneles entiendo bien el contexto histórico de la autogestión de los trabajadores.

Las tres filas de sillas están colocadas formando una U cuyos brazos laterales se miran uno a otro. Como más tarde veré en el documental *Numax presenta*, de Joaquim Jordà, esta era también la colocación de las sillas en las asambleas generales que celebraban los trabajadores en una sala de reuniones de la fábrica. En la última fila hay un par de taburetes y una mesa, y sobre ella una botella de agua y vasos. Este escenario me recuerda más a un debate que a una realización escénica. Estudio la disposición de las sillas y trato de deducir cómo será la participación del público.

No se aprecia una división clara entre el escenario y el espacio para el público. En el flyer pone que solo hay una *performer* y que el público «debe tomar la palabra». También deben *apropiarse* en el presente de las declaraciones de los trabajadores en aquel tiempo: «L'any 2014 és el torn dels ciutadans barcelonins d'apropiar-se les paraules dels treballadors d'ahir i d'avui.... La paraula ens pertany!», un emotivo llamamiento a la resistencia verbal, tal y como yo lo entiendo. Tengo un sentimiento extraño cuando me imagino a los presentes reclamando su derecho a la manifestación verbal.

La atmósfera está dominada por los espectadores que charlan entusiasmados; en general, el ambiente es muy alegre. Algunos espectadores se saludan a distancia, algunos hablan muy alto, otros más bajo. El ambiente me parece más animado de lo que suele ser habitual en los momentos previos a una realización escénica. Yo lo achaco a que esperamos a participar activamente. Algunos estudian atentamente —¿por eso?— los documentos expuestos en los paneles. Hay una cierta sobreexcitación generalizada, la atmósfera se puede comparar al del ambiente antes de una asamblea; pienso en que el nerviosismo ante el entusiasmo de la propia «actuación» se parece a la excitación que provoca el compromiso de luchar por nuestros derechos: en ambos casos se trata de intervenciones públicas. Más tarde me entero de que la idea es hacer una *recreación* de

una asamblea general con el público asistente. Pienso que en aquel entonces, en la lucha de los trabajadores, los ánimos también estarían excitados, y que los trabajadores tomaron la palabra para luchar por mejorar su situación social.

Todavía no sé nada sobre lo que va a pasar, solo esta escueta información del flyer. Me siento dividida entre la excitación interna ante la idea de poder participar y mi tendencia a mantener una perspectiva observadora como espectadora. Me decido por ocupar un sitio en la fila de atrás y, por tanto, por un puesto de observadora. Me parece que también los otros espectadores «estudian» detenidamente las filas de sillas antes de sentarse.

La iluminación de la sala es bastante intensa, pero no es tan intensa como para resultar molesta, es como en una mesa redonda. También el espacio de las sillas está iluminado, de manera que puedo ver bien las caras de los presentes. Se podría pensar que han quedado para hablar de sus cosas. Me fijo en que en los extremos de las filas de sillas, a la derecha y a la izquierda, hay una pantalla de proyección blanca.

Cuando todos estamos sentados bastante rato entra una persona cuyo aspecto no es nada llamativo. Camina con seguridad y me fijo en cómo se muerde ligeramente los labios. A lo mejor está nerviosa, pienso. Se sienta en uno de los taburetes que hay delante de la pantalla. A primera vista no parece una actriz o *performer*, y a juzgar por su ropa, parece más bien una trabajadora u obrera. Su aspecto resulta andrógino, es delgada, pero fuerte. Su mirada y su actitud son serias. Se comporta de manera diferente a lo que espero: que nos salude personalmente en un tono amistoso y de tú a tú y nos informe sobre cómo se va a desarrollar la realización escénica. Pienso que a lo mejor se siente insegura... ¿Está insegura, o interpreta como que está insegura? ¿Va a exponer ahora una grave problemática social? ¿Actúa espontáneamente o está siguiendo instrucciones? ¿Su aparición tiene una intención irónica?

Su androginia se ve subrayada por una forma de vestir ajena a modas, más bien atemporal, discreta, y que no destaca para nada su cuerpo: pantalón ancho a media pierna de color oscuro con camisa de cuadros de manga corta y zapatillas de deporte, lo que dificulta en un primer momento discernir claramente su género (aunque yo me inclino por «mujer»). De repente me viene a la mente la estética *queer* que tanto se lleva, pero aquí no parece que se trate de una utilización paródica de las identidades de género culturalmente condicionadas. La performer lleva suelto el pelo liso y oscuro,

nada espectacular, aunque una pequeña coleta en la coronilla le deja la cara despejada. Hace gestos cotidianos de timidez —que un orador o actor experimentado nunca haría, pienso—, se frota la nariz, la frente. Estas «deficiencias» que contravienen el modelo social que correspondería a una aparición pública controlada y que seguramente un actor profesional no cometería nunca me fascinan, ya que hacen que para mí su cuerpo adquiriera una presencia especial e indefinible.

Como investigadora me pregunto: ¿Cómo se interpreta ella sexual-socialmente? ¿Cómo se va a utilizar en la obra? ¿Cómo influyen en la atmósfera estas incertidumbres sobre el significado? ¿Generan alienación, distanciamiento? ¿A lo mejor hace que los espectadores *se unan*? ¿Quién o qué son los espectadores en esta obra? ¿Y quién o qué es la *performer*? ¿Vamos a interpretar un papel? Y, de ser así, ¿cuál? La situación expuesta de la *performer* (sentada en un taburete de bar delante de la pantalla de proyección) le confiere, aparentemente, un papel especial... ¿O se trata de una trabajadora «real», es decir, alguien ajeno al teatro, una «experta de la vida cotidiana» que nos va a informar en vivo sobre la «lucha laboral»? Si así fuera, encajaría bien la postura relajada que ha adoptado delante de uno de los taburetes que hay bajo una de las pantallas de proyección, con una pierna bien apoyada y otra flexionada, en «contraposto». Mientras la miro, vacilo entre estas dos interpretaciones. Ninguna de mis conjeturas parece confirmarse claramente, más bien se abre en mi conciencia, por así decirlo, un agujero interrogante. Me abandono a mis pensamientos y experimento un distanciamiento cada vez más extraño respecto a la situación. Pero también me doy cuenta de que tengo la oportunidad de reflexionar tranquilamente e imaginarme esto y lo otro. Hasta ahora —aparte, quizás, del programa de mano y las animadas charlas entre el público— todavía no ha habido texto. Tal vez, pienso, todo se aclare cuando la *performer* empiece a hablar.

La *performer* no nos ofrece la típica mezcla de actuación identificatoria y elementos performativos que conozco de formas avanzadas de teatro contemporáneo afines a la *performance*. En lugar de eso, simplemente está plantada ante los espectadores y va cambiando la pierna sobre la que apoya su peso. Su presencia frente al público parece «equilibrada», coherente, creíble: yo no siento que esté interpretando un papel, ni que *no* esté interpretando un papel. Pero precisamente por eso da la sensación de ser algo estudiado. Puede que sí sea una actriz profesional, pienso. Pero no lo deja traslucir, no se expone ante los espectadores, no domina la situación. En cuanto



empieza a hablar, lee con mucha sobriedad «su» texto que aparece proyectado en una gran pantalla. Lee llanamente y para que todos los presentes la oigan bien. Lo hace con la mirada fija en la superficie que está situada a unos 5 metros de distancia y 2 de altura, siguiendo, por lo visto, una especie de «reglas» de lectura. No parece hacerse responsable del éxito de la velada, como lo haría, por ejemplo, un maestro de ceremonias. Más bien, «actúa» confundiéndose, en cierto modo, con el fondo, por lo visto la cosa no debe girar en torno a ella, y tampoco es la presentadora: para ello ejerce demasiado poco «poder». La realización escénica no recuerda para nada a un espectáculo, no hay música ni trajes espectaculares. Más bien predomina la sencillez de un congreso, una mesa redonda o una conferencia.

Un sonido cortante y silbante, que me recuerda al ruido de un latigazo, me distrae de mis pensamientos. También los otros espectadores parecen sobresaltarse por ese ruido que no sabemos de dónde procede. Al mismo tiempo que se oye el ruido, en la pantalla de proyección aparece como una imagen de PowerPoint con texto en blanco sobre fondo negro. Nombres de personas en mayúsculas, seguidas de instrucciones escénicas del director entre paréntesis y un texto que, por lo que se ve, corresponde a esa persona. Tras la primera indicación escénica pone «Mercè»: —entre el nombre y el texto que le sigue hay dos puntos que sugieren que ese texto corresponde a un personaje, como en el teatro clásico.

Inmediatamente después de que aparezca proyectado el primer texto, la performer empieza a hablar: enérgicamente, en voz alta, sin variación, aunque «consciente de su misión». No intenta «encubrir» con su forma de hablar que el texto no es suyo. En todo momento deja claro que «solo» está leyendo. La entonación de las palabras es torpe y las pronuncia en voz un poco demasiado alta; en cualquier caso, no como si el texto saliera «de ella» con una intención determinada y creíble. El cambio a la frase siguiente va acompañado del mismo sonido silbante y cortante. La primera indicación escénica es: *(La performer se pone el peto que hay a su lado)*. Mientras lo leo, la performer se pone rápidamente un chaleco reflectante amarillo en el que está escrito «Mercè». Por lo visto, los «procesos escénicos» vienen especificados por las indicaciones del director que se proyectan en la pantalla. Entonces «Mercè» empieza a hablar:

Hoy, 3 de Mayo de 1979, los trabajadores de Numas nos encontramos en una situación delicada... (*se vuelve a oír el sonido silbante*) al cabo de 2 años y medio de lucha para sacar adelante la fábrica y asegurarnos un trabajo... (*sonido silbante*) con un esfuerzo por parte de todos los trabajadores... (*sonido silbante*) defendiéndonos de clientes, proveedores, bancos, acreedores... (*sonido silbante*) nos encontramos en una situación comprometida.

Habla en tercera persona del plural, como si hablara en nombre de todos los presentes lee el texto en un tono monótono y aparentemente sin técnica vocal profesional, como un espectador no acostumbrado a hablar en público: un poco demasiado alto, casi gritando. Parece que no «hace suyo» el texto y tampoco parece saber cómo «motivar» el contenido de una frase leída, es decir, cómo transmitirla con autenticidad. A veces comete pequeños errores de pronunciación, por ejemplo, pronuncia el verbo «vender» con t. Parece un poco nerviosa, y recuerdo pequeños gestos incontrolados que dan un poco la sensación de ser errores. Estos «errores» generan una sensación de imperfección (¿intencionada?) y de locución poco profesional, lo que por otro lado la hace resultar auténtica y creíble. Esta indefinición hace que en cierto modo me resulte rara. Según el folleto informativo se llama Núria Martínez-Vernis, así que parece que al final sí está representando un papel. Pienso que de una performer que tiene una posición así de expuesta cabría esperar que actúe como una intérprete profesional, que sea un ejemplo al hablar y, sobre todo, al actuar en público; por eso me desconciertan sus imperfecciones en la forma de hablar y en sus gestos.

Ahora también los espectadores leen el texto proyectado. Aunque podrían improvisar, por ejemplo, variar como quisieran su forma de hablar, no lo hacen. Antes de cada alocución directa al público se oye el mismo sonido silbante. «¿Me oís allá atrás?», pregunta la performer, que vuelve a leer en voz demasiado alta el texto proyectado correspondiente a «Mercè». Ni su entonación ni sus gestos al hablar hacen pensar que se esté dirigiendo realmente a los espectadores, pero tampoco que esté leyendo. Cuando habla parece estar a medio camino entre el contacto directo y la lectura «al pie de la letra» del texto proyectado. No establece ningún contacto perceptible entre ella y nosotros, no reacciona a ningún espectador en concreto ni al público en su conjunto, más bien mantiene la vista fija en la pantalla de proyección: el contacto con el

público lo establece, si acaso, solo de forma indirecta, a través de ese recurso técnico. La percibo como extrañamente distanciada.

Mientras la sigo observando pienso que quizás su forma de actuar y de hablar sea intencionada para que los espectadores no tengan miedo de leer en voz alta en público.

Con sus primeras frases inicia una especie de «recreación» de la lucha de los trabajadores que se ve en el documental. Al cabo de unos minutos se interrumpe y por primera vez habla al público.

*(Pausa. La performer mira a los de las últimas filas): «¿Me oís allá atrás?, dice mirando a la última fila y señalándola con el brazo extendido».*

Está señalando al público mientras su mirada sigue fija en la pantalla de proyección. ¿Está evitando intencionadamente el contacto visual directo? Se produce un breve y confuso silencio, hasta que un espectador responde desde el fondo y a mí me parece sentir cómo el resto de los espectadores respiran aliviados y lo comentan con una breve risa. «Espectadora de la última fila» *(leyendo en voz alta): «Sí, sí, adelante».*

La performer ahora solo dice los textos que están identificados con el nombre «Mercè»:

La dificultad de vender electrodomésticos es considerable.

... Este mercado exige propaganda e investigación, que no podemos sufragar, ...

... lo que nos imposibilita seguir vendiendo. ... A partir de Agosto hay que pagar 2 millones mensuales a los acreedores de la suspensión de pagos. ... Esta situación, junto con el agotamiento de todos, nos está haciendo replantearnos si tiene sentido seguir con esta experiencia... Se ha formado este Comité para estudiar la posibilidad de rescindir los contratos y pasar al carné de paro.

«Espectadora que hace de Blanca» *(en voz alta):* La propuesta que salga de este Comité, antes de ser aprobada, se votará en la Asamblea. *(la performer hace que sí con la cabeza)*

Con la frase: «Como ya sabéis, algunos de los compañeros que se fueron hace unos meses...», *(ruido, cambio de página)* señala a 4 espectadores, «han venido esta

tarde», mientras otros espectadores cuchichean, se ríen o asienten a lo dicho con mirada crítica. Estas reacciones recuerdan a los gestos de una mesa redonda.

Las reglas del juego son fáciles de entender: las réplicas del público están identificadas con nombres —*como* «Mari Socorro», «Blanca» o «García»— o con descripciones funcionales, como «trabajadora con pañuelo», «trabajadora del pelo corto» o «espectadora que hace de Mari Socorro». Aquí no queda claro si estos nombres pertenecen a personajes de ficción o, siguiendo la recreación, a figuras históricas. Algunas réplicas vienen precedidas de una persona definida por un lugar concreto en el espacio: «espectadora de la última fila» o «espectadora que hace de Blanca». Por lo visto, ya en el texto estaba previsto que los espectadores hicieran de personajes. Los nombres propios utilizados para los «personajes» se han tomado, tal y como quedará claro tras la proyección del primer vídeo, de la película documental *Numax presenta*.

Las indicaciones escénicas nos dicen a los espectadores cómo debemos hablar. Algunas indicaciones escénicas provocan verdaderas risas y relajan el ambiente, en ocasiones tenso, cuando algunos espectadores las ejecutan y los demás observan divertidos, por ejemplo: (*dejar caer el bolso*), (*agarrándose el jersey y riendo*), (*en voz alta*), (*alzando el brazo*), (*irguiendo el pulgar*), (*recobrando el aliento*), (*alza más la voz*) o (*interrumpiendo a Mercè, nervioso*).

Un espectador, que dice el texto del personaje «Jorge Lorenzo» y parece identificarse bastante con sus réplicas, provoca una gran carcajada: puede que solo quisiera decir una frase y retirarse después a su estatus de espectador, pero inmediatamente viene otra réplica de «Jorge Lorenzo» y parece que los demás esperan que sea el mismo espectador el que hable: este acepta el reto y, siguiendo las indicaciones escénicas, ahora debe alzar más la voz. El ambiente se carga un poco de dramatismo, ya que parece como si alguien quisiera imponerse verbalmente, aunque por otro lado está claro que «solo es una realización escénica». Entonces otro habla por el «espectador García», al que se acaba de presentar: «Yo fui uno de los 80 que se fue... ». Se coloca en su silla, su expresión se vuelve muy seria y entona el texto con gran decisión. A continuación cambia la pantalla de texto —con el consabido ruido silbante— y en la siguiente página del Power Point se puede leer la indicación: (*Nadie mira a García*). Mientras leemos esta sucinta instrucción, se nota claramente cómo todos ignoran al espectador que acaba de hablar y que se ha tomado tan en serio su

texto. En cualquier caso, no está claro si solo se le está ignorando en cumplimiento de esas instrucciones.

A mí me parece que «Mercè» —alias Núria— nos habla en un tono un poco autoritario, y a veces suena como si estuviera imitando a espectadores que no están acostumbrados a hablar ante un público. Puede que con ello quiera dejar claro que aquí tenemos que «funcionar», al fin y al cabo se está tratando algo existencial, la lucha de los trabajadores por el capital de su empresa y por su libertad personal. Se suceden rápidamente pantallas de texto. Aunque se dirige a mí como espectadora, me siento absorbida por la historia del «drama obrero», la autogestión y la lucha contra el capital, al final, cuando la *performer* lee:

«Mercè» (*más solemne*): ... Hoy, cuando el capital se prepara a expulsarnos de nuestra fábrica, ... comenzamos el rodaje de esta película que pretende explicar a todos los trabajadores nuestra historia, ... nuestros aciertos y también nuestros errores... Para que unos y otros nos sirvan a todos en el largo camino que debe conducirnos a la abolición del trabajo asalariado, ... a la instauración de una sociedad sin explotadores ni explotados, ... sin burocracia ni dirigentes, en la que cada cual reciba según sus necesidades....

O sea, que va de igualdad, de la idea del comunismo que, supongo, también se ha de realizar de forma ejemplar aquí y ahora entre los espectadores. Cuando hablamos y leemos somos todos iguales, también iguales a la *performer*. Con la lectura del texto por parte del público se reconstruye esta historia, y yo puedo simpatizar con aquellos hablantes cuya inseguridad para expresarse públicamente es patente, y con otros a los que se les nota que disfrutan hablando ante un público. Pero los tengo tan presentes como *espectadores* que me resulta difícil concentrarme en el contenido del texto. A veces parece extenderse una especie de incertidumbre: ¿De qué va esto realmente, de la lucha obrera o de los asistentes al teatro que hay aquí presentes?

Lo exageradamente humano de la situación entre los presentes parece ir ganando cada vez más protagonismo a medida que avanza. Al mismo tiempo me doy cuenta de que se está haciendo algo conmigo y en qué forma está ocurriendo. El espectador con el texto de «Jorge Lorenzo» también dice las indicaciones escénicas que preceden a sus frases, por ejemplo, (*alzando la voz*): él dice su «texto» exactamente de la forma que aparece en la pantalla de proyección, y parte del texto es, precisamente, (*alzando más la*

voz). Después de que otras dos personas han dicho sus frases después de él, vuelve a hablar:

«Jorge Lorenzo»: Y cuando salimos del Ministerio decidimos en asamblea irnos al despacho del Sr. Oriol... (poniéndose en pie con los brazos en jarra): Y nos encontramos en la puerta al apoderado de la empresa, el tal Lamas, ... un pajarraco de mucho cuidado. Y que no, que solo dejaba entrar a 3 representantes.

Por lo que se ve, aquí siempre pasa exactamente lo que dice el texto. Por ejemplo, al principio habla una espectadora que parece tener mucha práctica en hablar: transmite seguridad y ejecuta las indicaciones escénicas con gestos claros y amplios:

«espectadora que hace de Mari Socorro»: (*en voz alta*): A mí me parece que la decisión está bastante tomada... (*señalando a Mercè*): Como ha dicho mi compañera, ... han pasado más de 2 años desde que la dirección... respondió a la huelga de apoyo a la Plataforma reivindicativa con la carta de sanción y los 13 despidos. Desde entonces hemos vivido muchas cosas». (*alzando el brazo*) (*irguiendo el pulgar*).

Después de hablar, intenta llevar a cabo las indicaciones escénicas: resopla, eleva los brazos hacia arriba como para demostrar que no fue fácil, y después se ríe un poco de sí misma, como si acabara de ser consciente de sus actos, y los demás espectadores también se ríen ruidosamente. La espectadora sigue hablando mientras cumple otra indicación escénica, «*recobrando el aliento*», inspirando y espirando con grandes aspavientos. Los espectadores vuelven a reírse. También se ríen cuando el espectador que dice el texto de «Jorge Lorenzo» ejecuta perfectamente la indicación (*alza más la voz*) mientras inclina el cuerpo un poco hacia delante para demostrar su compromiso: «¡Porque no podíamos permitirnos el lujo de hacer 3 horas diarias de clases en plena producción!», y también con la indicación escénica que viene después: (*una mano se pone en el hombro de Jorge Lorenzo, que acaba de hablar*), cuando el espectador que está sentado al lado del que ha hablado por «Jorge Lorenzo» le pone la mano en el hombro.

El ambiente se hace más informal, lo que se nota en que las risas del público son cada vez más frecuentes y en que algunos hablan ahora abiertamente entre sí y otros se ríen sin disimulo de otros, por ejemplo, cuando no *leen* las indicaciones escénicas, sino que las *representan* con mayor o menor talento teatral. A su vez, esto hace que más espectadores se animen a hablar también, y así sucesivamente. Las crecientes libertades

que se toman los espectadores hacen que la situación sea cada vez más familiar e informal, con lo que se hace más difícil atender al contenido de los textos citados. Cuando una «Mujer joven» dice que en los turnos de huelga había tejido 19 jerséis — «¡Yo me hice 19!«—, la situación ya es imparable: todos los presentes se ríen al mismo tiempo que aparece la siguiente indicación escénica: (*Las mujeres se ríen*). ¿Qué ha sido primero: la indicación del texto proyectado o la reacción espontánea? ¿Se puede aquí todavía reaccionar con autenticidad?, me pregunto.

Me encuentro dividida entre participar en la «auténtica vivencia» de la escena que se desarrolla entre los espectadores y el contenido de lo que se dice, que me catapulta al pasado de las luchas por la autonomía y libertad personal de los años setenta. Al mismo tiempo me vienen muchas preguntas a la cabeza: ¿Cuánta autonomía tienen los espectadores para hablar? ¿Las palabras adquieren una capa de significado adicional cuando las pronuncian los espectadores, o son independientes de ello, poseen una vida propia, algo que es independiente de su representación? ¿Podemos decidir libremente aquí? ¿Cómo de «libres» eran en aquel entonces los trabajadores de Numax para hablar en la reunión? ¿Qué significa la decisión de participar o no? ¿Acaso no nos estarán simplemente manipulando? Me siento unida a los espectadores, ya que «hablamos» sobre un tema común, nos une una cosa común. Además nos divertimos con las indicaciones escénicas «estratégicamente» colocadas o con el hecho de que hagamos exactamente lo que recomiendan las indicaciones, y con que nos demos perfecta cuenta de cuándo un espectador se «produce» ante los demás siendo consciente de su importancia.

Entonces dice una tal «Idoia»:

Como decían algunos trabajadores y estudiantes del Mayo francés: esto no es más que el comienzo, continuamos en el combatir, a lo que sigue una indicación escénica con (más aplausos, algunos trabajadores se van a servir agua).

Aplaudimos, algunos se sienten en la obligación de levantarse e ir por agua. Poco después aparece un vídeo en la pantalla de proyección. Primero solo se oye una voz en *off* mientras se ve una imagen estática en color con personas sentadas en semicírculo en una nave de una fábrica. Tengo la impresión de que nos hubieran puesto ante un espejo: también nosotros estamos sentados formando un semicírculo. Pero la voz en *off* parece venir de otra época, habla rápido, casi atropelladamente:

No sabemos si conseguirán echarnos, lanzarnos al mar de parados que necesita la reestructuración capitalista, pero aunque así fuera, la lección y la experiencia no morirán. Como decían los trabajadores y estudiantes del Mayo francés, esto no es más que el comienzo, continuamos en el combatir.

Tras ello viene una voz del presente, y al cabo de uno o dos segundos vemos que pertenece a un hombre mayor que lleva una chaqueta roja. Por lo visto está hablando del documental *Numax presenta*, de los años setenta:

a ver... yo creo que es una película hecha en los años 70, ... y aparecen bastante claros todos los tics de aquella época.

Vuelve a verse una imagen fija, esta vez de un gran círculo blanco sobre un fondo negro. Involuntariamente me viene a la mente la *tabula rasa* o la hoja en blanco de Mallarmé, y es que el círculo blanco aparece de repente y sin relación aparente. Durante unos instantes no pasa nada. ¿Es el espejo de mi alma?, pienso. ¿O un nuevo punto de partida para algo que va a pasar ahora? Mis pensamientos se ven repentinamente interrumpidos por una secuencia de imágenes en blanco y negro que se suceden rápidamente y que parecen proceder también del documental original, tal y como sugiere un ruido como de cinta. Vemos algunas cortas secuencias originales, como un primer plano de una mujer mayor identificada como «Idoia». Según yo lo entiendo, las imágenes en blanco y negro son fragmentos originales de la película documental realizada por Jordà en los años setenta, mientras que las imágenes en color han sido grabadas por el equipo de producción de Bernat y supongo que son los trabajadores despedidos hace solo unos años de la fábrica de Fagor en el País Vasco. A pesar de la superposición de las distintas épocas, todo está claro, documentado y nítido.

La proyección del texto «*FAGOR, 2014. 2.º MOVIMIENTO*» me parece que da inicio, por decirlo así, a una «segunda parte» de la realización escénica, ya que ahora sucede algo sorprendente: la *performer* lanza al público una pregunta que, igual que antes, lee de la pantalla «Mercè»: «¿Alguien puede tomar mi lugar?». Esto no puede ser una cita original del documental, por lo que el contenido de la frase parece referirse a la situación existente entre los que estamos presentes. Pero esto hace que la *performer* me resulte aún más extraña y distante. Sigue un largo silencio, algunos espectadores cuchichean, se agitan en sus sillas, mueven la cabeza, hasta que por fin una espectadora se declara dispuesta a ocupar el puesto de la *performer*.



«Espectadora de la última fila»: (*poniéndose en pie*): «Sí».

La joven responde —igual que antes la *performer*— tal y como le indica el texto de la foto: con un «Sí» (*aunque aún algo dubitativo*). Con esto se produce un punto de ruptura en la realización escénica, la *performer* «desaparece» de su posición central ante los espectadores mientras la joven ocupa su puesto y sus funciones. Esto confirma mi impresión de que ha habido una ruptura en la realización escénica. La espectadora coge el mando a distancia, tal y como se le indica en las instrucciones de la pantalla, y a partir de ahora empieza a controlar ella las fotos con los textos y a leer las frases de «Mercè». Tras unas cuantas réplicas, la *performer* —ahora con el texto de «Idoia— pide al público que se siente frente a ella. Todos los espectadores cogen obedientes sus sillas y se sientan frente a la nueva *performer*, que ahora lleva un peto amarillo en el que se puede leer «Fagor 2014». Ahora ocupa una posición central, y por un momento me viene a la mente el experimento de Milgram de 1961, en el que estudió cómo de dispuestas se mostraban las personas a cumplir ciegamente unas instrucciones «científicas», aun a costa de que hubiera víctimas<sup>58</sup>. Todo funciona sin problemas, los espectadores cumplen siempre obedientes las instrucciones. La *performer* sigue diciendo el texto de «Idoia». Más tarde supe que los textos que se proyectan ahora ya no son citas originales del documental *Numax presenta*, sino citas originales de la reunión de antiguos trabajadores de Fagor organizada y documentada por el equipo de Bernat, que les invitó a ver el documental *Numax presenta* y a recrear la junta general que en él se documentaba o a comentarlo desde su experiencia actual.

Me irrito cuando una espectadora de repente dice: «¿Hay que conservar el personaje hasta el final?». ¿A qué viene este repentino cambio a «otro nivel»? Por un momento había dejado de prestar atención y durante un instante no había seguido las pantallas de texto, solo había observado al público, y por eso no estoy segura de si la espectadora ha dicho eso espontáneamente o lo ha leído. Entiendo que se trata de esto

---

<sup>58</sup> Stanley Milgram realizó entre 1960 y 1961 un experimento sociológico para estudiar la obediencia bajo regímenes autoritarios: en él, un «maestro» (el sujeto) administraba descargas eléctricas a un «alumno» (que en realidad era un actor) cada vez que cometía un fallo en un ejercicio banal de memorización. La intensidad de las descargas aumentaba desde un nivel inofensivo hasta una potencia letal. Una tercera parte de los «maestros» castigó obedientemente hasta el «mortífero» final, aunque las descargas, naturalmente, eran falsas y los «alumnos» solo fingían el dolor y la agonía de la muerte. El resultado demostró que, bajo determinadas circunstancias, a una persona le puede resultar difícil actuar oponiéndose a las órdenes recibidas en un marco institucional. Cf. Stanley Milgram: «Behavioral Study of Obedience», en: *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 67, 1963, pág. 371-378.

último cuando otro espectador responde: «Espectador que hace de director del espectáculo»: Más o menos. Un solo personaje por persona». Entonces vuelve a hablar la espectadora como «Mujer joven»: Yo no me acuerdo de los personajes que he hecho hasta ahora.

De repente se está «hablando» *sobre* la situación que estamos viviendo los presentes y se expresan pensamientos que seguramente nos pasan por la cabeza a todos los espectadores. De repente me hago muy consciente de la situación del aquí y ahora con los demás asistentes, y esa sensación me desborda. Tal vez, pienso, se deba a que nos abruma esta situación social doblemente pública (estamos juntos en una situación pública y ahora hablamos públicamente sobre ella), y es que, cuando la espectadora dijo esa frase, parecía muy nerviosa y que se esforzaba mucho por decirla bien.

Mis pensamientos se ven de nuevo interrumpidos por otro video. En él vemos principalmente personas en edad de jubilación. Están sentados en sillas y dicen frases que me resultan familiares: creo que aquí ya hemos oído frases parecidas. Me doy cuenta de que esas personas tienen nombre como «Sí». «Idoia», es decir, nombres vascos y que ya habían aparecidos. Por eso me imagino que son los antiguos trabajadores despedidos de Fagor. También vemos imágenes de la fábrica de Fagor. Veo una fábrica aparentemente en desuso, las máquinas están paradas, pero se oye el sordo zumbido de una máquina. Sobre las imágenes se oye la voz de una trabajadora de Numax, oigo cómo menciona «Numax». También son imágenes más recientes sobre las que se ha montado una pista de audio más antigua. Parece que se han superpuesto las épocas y los acontecimientos.

Tras el vídeo viene la proyección: Plus (Barcelona, Mondragón, el más allá. 1979, 2004, 2014, todo mezclado) 3.<sup>er</sup> Movimiento. Ajá, pienso, esto va de varios niveles de realidad, y que el término *movimiento* también se refiere a las distintas partes de la realización escénica. A esto le sigue otra pantalla de texto:

Los Trabajadores y Trabajadoras cogen sus sillas y se sientan entre «Mercè» e «Idoia».  
Se forma un círculo.

No parece ni que haga falta decir en voz alta la petición, ya que todos los espectadores, muy «obedientes», cogen inmediatamente sus sillas y forman un círculo.

Y de repente aparece —y otra vez el texto parece describir exactamente lo que está ocurriendo aquí ahora—:

«Idoia»: ¿Estáis seguros de que esto va a funcionar? Los espectadores se pasan toda la obra leyendo y repiten lo que nosotros dijimos hace 35 años».

«Espectador que hace de director del espectáculo»: Lo que dijisteis hace 35 años y lo que estáis diciendo ahora.....

—para terminar con la frase: Pero la idea era que en Fagor se volviera a decir lo que se dijo en Numax.

Por lo visto ahora van surgiendo muchas más capas, pienso. Ahora, mientras escribo, me viene a la cabeza la obra de Pirandello (1920) *Seis personajes en busca de autor*: con esta obra Pirandello se opone a teatro de la ilusión tan extendido en esa época poniendo en evidencia en el escenario cómo funcionan el teatro y la dramatización. También esta realización escénica pone en evidencia su funcionamiento.<sup>59</sup>

Llegamos al final de la película... que es una película que no puede perderse nadie, que toda la clase trabajadora tendría que ver... y es una labor de la que tenemos que estar muy satisfechos... Ahora vamos a amenizar esta fiesta de final de rodaje con un poco de música. ¿Empezamos? Venga: ¡un, dos, tres, cuatro!

Mientras la espectadora invita al resto con su «un, dos, tres, cuatro», se pone de pie y nos anima moviendo las caderas y sonriéndonos. La luz va bajando hasta que quedamos a oscuras. A mí, esta repentina oscuridad después de la luminosidad de antes me resulta en un primer instante desagradable. Una luz azulada baña al público y el «escenario». Casi todos los espectadores se ponen de pie y se mueven, primero titubeando, después más relajados, al ritmo de la música que suena. Por la voz y la calidad del sonido deduzco que se trata de una grabación antigua. No conozco la canción, pero el estribillo «Adiós muchachos, compañeros de mi vida» se me queda en la cabeza durante mucho tiempo después de terminar la realización escénica. La repetición constante del estribillo y la mención a una despedida hacen que me invada un sentimiento de melancolía que no guarda ninguna relación con lo anterior. La oscuridad y mis pensamientos profundos se me hacen muy presentes. La canción recuerda a un

---

<sup>59</sup> «El drama de la falta de un autor y, por tanto, de la falta de una razón de ser de sus personajes». (<http://literatourismus.net/2014/01/luigi-pirandello>)

tango con un toque alegre. Tengo la impresión poética de que la oscuridad, la profundidad de este estado de ánimo y la amplitud existencial del tango me invaden. Al investigar posteriormente, descubrí que se trataba de un conocido tango de Antonio Gardel, compuesto en 1927 por el pianista argentino César Sanders con letra de César Vedani. Trata de un enfermo terminal que al borde de la muerte se despide de sus amigos. El texto me parece triste, pero la situación es muy alegre, ya que muchos espectadores se han levantado y se mueven con la música, algunos un poco inseguros, otros con movimientos amplios y con seguridad: algunas parejas intentan bailar un tango, otros simplemente se quedan de pie en medio del círculo de sillas. El «espacio» que se ha mantenido vacío durante toda la realización escénica está ahora totalmente tomado por los espectadores. Mis ojos se detienen en las pantallas de proyección, donde siguen apareciendo textos que al parecer comentan lo que pasa:

La mayoría sigue bailando sin distinción de sexo, edad o época.

Ya nadie sabe si estamos en 1979 o en 2014 o en el más allá.

Los obreros ocupan la ciudad.

Ahora parece que se superponen todos los niveles posibles. Algunas de las frases proceden, imagino, del propio Bernat, otras del año 1979 y otras del 2014. Cuando termina la canción —seguimos a oscuras—, sin transición y siempre con el conocido sonido silbante, aparece en la pantalla:

Arriba parias de la tierra

En pie, famélica legión. Atruenan la razón en marcha, es el fin de la opresión.

Es *La Internacional*, el conocido himno de los trabajadores, pienso, y me fijo en que muchos espectadores tararean la canción cuyas letras se proyectan en las dos pantallas. El ambiente es tranquilizador, estamos ahí y cantamos en la oscuridad. Pienso: ¿Es este el principio del fin? ¿Hay entonces vida en el teatro? (Más tarde leeré en una entrevista con Bernat que no siempre funciona así. En algunas realizaciones escénicas se proyectó el texto, pero nadie cantó).

Siguen aplausos y la luz de la sala se enciende. La *performer* sale al frente y hace una reverencia. Los aplausos no parecen ensayados, los espectadores ya no se sientan para aplaudir. Este aplauso me resulta distinto a los aplausos de una realización

escénica con actores: tengo la impresión de que los espectadores no solo aplauden a la (única) *performer*, sino también el concepto, a sí mismos y a todos los demás asistentes.

## ***els suplicants//conviure a bcn* (2015): Christina Schmutz/ Frithwin Wagner-Lippok**

### **Descripción de la realización escénica**

La producción se estrenó el 27 de noviembre bajo el título de *els suplicants//conviure a bcn* en el Àtic22/Teatre Tantarantana en Barcelona.<sup>60</sup>

La descripción está basada en mi experiencia y un protocolo de memoria escrita un día después de haber presenciado como espectadora la realización escénica del 19 de diciembre de 2015. Dispongo de una grabación de video<sup>61</sup> de la realización escénica el mismo día. Mi experiencia constituye un caso especial frente a las otras dos descripciones, ya que en esta he participado directamente en su producción como codirectora. En la descripción de la realización escénica que sigue a continuación, la distinción que a menudo lleva a delimitar con mayor precisión aquello que ya sé por haber participado en la producción y aquello de lo que no fui consciente hasta ver la obra.

Estoy esperando en la calle junto con otros espectadores delante de unas puertas metálicas cubiertas de grafitis, la entrada de la segunda sala del Teatre Tantarantana. Los espectadores charlan animadamente en la calle, a pesar de que es un desapacible día de diciembre. Mientras subo por las desvencijadas escaleras, se oye un jaleo en el que se

---

<sup>60</sup> Concepto y dirección: Frithwin Wagner-Lippok, Christina Schmutz, Intérpretes: Emma Gómez, Violeta Salatreig, Catalina Esquivel, Serigne Fallou, Boris Talom, Asistencia: Ariadna Moore, Vestuario: Ricarda Papst, Textos: *Els demandants d'empara* de Elfriede Jelinek, *Els suplicants* de Esquilo, textos periodísticos, *Sopar rosa* de Frithwin Wagner-Lippok, Traducción: Rosina Nogales: Fotografía: Sandra Gross.

<sup>61</sup> Grabación de video Albert Gironés y Paula Monte.

mezclan voces humanas muy alteradas, sirenas de policía y cláxones. A diferencia de los demás espectadores, yo sé de dónde salen estas voces y ruidos: es el sonido de un vídeo de una manifestación de la extrema derecha contra viviendas para refugiados en Múnich.<sup>62</sup> Constató que ya conozco la grabación y también la escalera, por lo que ya no soy «virgen» mientras subo, porque no solo sé de dónde proceden los sonidos, sino que ya estoy esperando las voces y los ruidos desde antes de subir las escaleras que conducen al teatro. El ascenso por las escaleras nos pone a los espectadores, ya desde antes de que empiece la realización escénica, en una situación desacostumbrada —algo que también yo noto a pesar de que ya conozco la puesta en escena. No me siento tan «virgen» como los demás espectadores, por cuyos comentarios deduzco que están sorprendidos y divertidos ante este inesperado ascenso por el edificio, aunque algunos también parecen molestos. Una vez arriba, llegamos a una antesala bastante cutre en la que hay unos sillones de cuero. Ahora se oye muy alto el ruido de la manifestación. Me sorprende que nadie se impacienta e intente abrir la puerta. Al final nos abre la puerta el ayudante de dirección y entramos en otra sala que está a oscuras. Unos pocos metros más allá, una cinta de señalización nos impide avanzar más. Yo lo veo como un nuevo obstáculo. No puedo decir si los otros espectadores también lo ven así. Ahora los gritos y las sirenas se oyen mucho más altos. Apenas se ve nada, salvo unas luces parpadeantes. Una voz masculina grita alterada en una mezcla de lengua africana e inglés: «We are Africans», tras lo cual solo se entienden palabras sueltas, como «animals» o «shit». Los espectadores estamos muy apretados ante dos cintas de señalización cruzadas que nos cortan el paso. Pegadas a la pared hay dos sillas. Por sus gestos, deduzco que a algunos tanto estar de pie y esperar les parece demasiado; otros simplemente sonrían. Cuando los ojos se acostumbran a la oscuridad, empiezo a reconocer el suelo y las paredes: están forrados de plástico. Es un espacio deslucido, pero el revestimiento de plástico y un árbol pintado en blanco en el techo cuyas ramas «crecen» hacia abajo hacen que resulte curioso y surrealista. Bajo esta luz, el tema de los refugiados, que ahora también los demás espectadores relacionan con el audio porque una voz masculina habla fuertemente entre una lengua africana e inglés i además lo menciona directamente con las palabras crecen «I'm african», adquiere un tinte romántico.

---

<sup>62</sup> Se trata de un montaje de sonido elaborado por Frithwin Wagner-Lippok a partir de un video youtube de una manifestación de la extrema derecha en Múnich contra refugiados: <https://www.youtube.com/watch?v=EkVqnpFiNIE&sns=em>.

En el otro extremo de la sala se abre una puerta y van entrando en intervalos de 10-20 segundos, cuatro actores, cargados con maletas y bolsas, que llegan hasta la cinta de señalización, donde se quedan parados y en silencio frente a los espectadores. En primer lugar, una mujer joven muy enérgica (Emma), de treinta y tantos años, con un bolso de viaje de colores; a continuación, una mujer más joven y más delicada (Violeta) con una gran maleta que tira al suelo estrepitosamente; el tercero es un atractivo joven negro (Boris) que lleva una larga alfombra rosa al hombro y, por último, otro actor negro (Falou) cargado con una maleta lila que aferra contra el pecho y que se acerca casi como si bailara a nosotros observándonos con una atención.

Los cuatro parecen un grupo un poco extravagante e informal. Se han parado a un metro escaso del público y el encuentro entre los dos grupos parece convertir-se en algo emocionante y provocador. Algunos espectadores evitan la mirada de los integrantes del grupo. Pero los recién llegados parecen estar ocupados en otra cosa. Resultan cercanos y a la vez extraños, conocidos y, sin embargo, como si estuvieran a kilómetros de distancia. Los dos actores africanos llevan vaqueros gastados. El más atlético (Falou) lleva una camiseta blanca de tirantes que marca su cuerpo y resalta el contraste con el color de su piel. El otro lleva una camiseta amarilla de manga larga. Su ropa recuerda al estilo de los *skaters*. Las dos mujeres llaman la atención por su ropa pasada de moda. Emma lleva un vestido marrón largo de principios del siglo XX. Violeta lleva un corpiño claro de estilo rococó con la clásica forma de reloj de arena y un pantalón pirata ancho de los que se llevaban en los años setenta. Se podría pensar que han encontrado la ropa en un lugar remoto o en otra realidad. Se me pasa por la cabeza que seguramente los demás espectadores estarán pensando si el tema de los refugiados se va a tratar con la suficiente seriedad.

Las dos mujeres parecen estar en constante tensión, parecen ansiosas, dispuestas a la agresividad o al reproche. Están ante el público como si dudaran entre atacar y huir. En otros momentos parecen inseguras, se aferran a sus bolsos y maletas, como con miedo de que se los vayan a quitar. El jaleo de la manifestación cesa y reina un silencio que oscila entre incómodo y amenazador.

Al otro extremo del escenario, detrás de los actores, se vislumbran hileras de sillas. En una de ellas está sentada una mujer joven (Catalina, que más tarde intervendrá

como «la muerte roja»), una luz le ilumina el rostro desde abajo y parece un recuerdo de otra época o de otro mundo.

Algunos espectadores se sientan en el suelo y otros les imitan. Ahora también ellos parecen participantes de una manifestación que hacen una sentada para exigir algo. (En otras realizaciones escénicas el público está de pie durante los cerca de 20 minutos que dura la primera parte). Tras un rato «ajustando» en silencio su alfombra, Boris empieza de repente a recitar palabras sueltas en inglés:

Oh, a storm is threat'ning / My very life today

If I don't get some shelter / Oh yeah, I'm gonna fade away...

Algunos espectadores reconocen la letra de la canción *Gimmie Shelter* de los Rolling Stones (1969). Boris las pronuncia en un tono serio. Después de la última frase: «It's just a shot away», levanta el brazo con el dedo índice extendido hacia arriba y los cuatro actores empiezan a hacer ruidos como de disparos de metralleta:

«¡Ta, ta, ta, ta, ta!»

Y sin interrupción suena muy alto *Gimmie Shelter* de los Rolling Stones y algunos espectadores siguen un poco el ritmo de la música con el cuerpo. En ese momento el grupo se pone en movimiento: de repente los cuatro empiezan a trajinar muy rápido con su equipaje; Emma corta las dos cintas de señalización cruzadas, Boris bebe como casualmente de una botella de agua y desenrolla la alfombra, que parece que le sigue dando problemas; Violeta abre su maleta y, con movimientos precisos y como en un baile coreografiado, va sacando prendas de ropa que lanza hacia atrás en grandes momentos casi estilizados. También Falou intenta abrir su maleta, cada vez con más insistencia, pero durante mucho rato no lo consigue. De repente, Emma hace callar la música y se dirige directamente a un espectador y empieza a hablar: alterada, furiosa, acusadora y casi sin hacer pausas:

Miri, senyor, sí, vostè!, l'invocuem bo i suplicant; algú ens va engendrar i alguna parir, entenem que ho vulgui comprovar, però no podrà. On hi ha un lloc altre, allà no sabem res, perquè potser tot és completament diferent i, sigui com sigui, sempre un lloc altre, i allà el nostre coneixement no és res. Als senyors d'aquest país i als representants dels senyors d'aquest país i als representants dels representants dels



senyors d'aquest país, explicaríem, és clar, no ens deixen, però explicaríem, ens agradaria, com escau a estrangers, explicar de manera entenedora la nostra fugida neta de crim de sang, de bona gana l'explicaríem a tothom, no cal que sigui cap representant del govern, ho faríem igualment, paraula d'honor, ho expliquem a qualsevol, ho expliquem a tothom que ho vulgui sentir, però ningú ho vol.

(Estas frases iniciales provienen del monólogo teatral de Elfriede Jelinek (2013) *Die Schutzbefohlenen* («Las tuteladas»), y consiste en una interminable y polifónica ristra de acusaciones, justificaciones y asociaciones de ideas sobre la moralidad de los discursos políticos y sociales en la que se tematiza la forma en que la clase media europea afronta el problema de las crecientes masas de refugiados que llegan desde el Mediterráneo).

Emma sigue hablando sin parar; parece alternar entre interlocutores reales e imaginarios, y adoptar también diferentes perspectivas: unas veces la de unos refugiados pidiendo asilo, luego vuelve a la de un responsable sobre el terreno o la de un ciudadano xenófobo, papel en el que parece caer de repente, aunque luego parece que solo está citando sus palabras. Poco a poco queda claro que está dejando en evidencia a Europa y su hipócrita política con los refugiados. A veces se lanza a juicios analíticos y prácticamente desvaría por la satisfacción del triunfo cada vez que se aventura a esas alturas, por ejemplo, cuando habla sobre los «representantes de los representantes», con lo que al parecer se refiere a que nunca conseguimos hablar con la persona adecuada, sino únicamente con sus lugartenientes, y que los refugiados nunca pueden hablar con los verdaderos responsables. «Pues tiene razón», pienso involuntariamente, pero ¿por qué tiene que exaltarse tanto? Su monólogo se ve interrumpido varias veces por Violeta, que parece estar anacrónicamente fuera de lugar o haber perdido la salud mental en su huida; en cualquier caso, recita versos (de tragedia *Las suplicantes* de Esquilo 467-458 a.C.) sobre ser extranjero en una «tierra inhóspita» y sobre su destino como refugiada mientras va recogiendo la ropa que había quedado elegantemente extendida por el suelo y la va colgando en una cuerda de tender. Boris sigue ocupado con la alfombra y Falou todavía está intentando abrir su maleta. La maleta, los trajes, la música y las acciones parecen a veces sacadas de una comedia *slapstick* y otras veces resultan románticos y graves, además cuesta relacionarlos con una realidad específica, más bien parecen un batiburrillo de estilos y épocas.

La forma tan cuidadosa en que cuelgan la ropa y deshacen las maletas parece casi un rito sagrado. Entonces Violeta interrumpe la prosaica verborrea de Emma:

Increïble és el vostre llenguatge, estrangers, a les meves orelles.

Ja és tota esgarrifors la meva ànima; el meu cor, ara negre, palpita. La guaita del meu pare m'ha pres: em moro de por. Jo voldria trobar el fat en un nus, penjada, abans que un marit execrat fregués aquesta pell: més aviat morta, amb Hades per senyor!

Mientras pronuncia estas palabras, Violeta realiza un peculiar y leve balanceo de caderas que culmina con una pose de danza. La extraña intimidación de estos «delicados» gestos y el lenguaje arcaico de *Las suplicantes* de Esquilo parecen emanar una extrañeza que contrasta con la elocuencia de Emma, que recibe las interrupciones de Violeta con visible impaciencia y disgusto, sigue hablando, pero al poco tiempo se interrumpe a sí mismo y se dirige a una espectadora, alarga la mano hasta el otro lado de la cinta y le acaricia la mano con suavidad y visiblemente emocionada y conmovida; da la impresión de que la más mínima perturbación la asustaría. Unos segundos después Violeta, con curiosidad, imita ese gesto y, mientras retira la mano, habla como si estuviera bajo los efectos de drogas o inspirada por algo extrasensorial:

Si una persona veu com un semblant estira la ma cap a un objecte, da seguida està temptat d'imitar el gest.

Aixo va dir René Girard quan va morir el 4 de novembre fa ni tan sols un mes. Estimava la seva teoria: Va interpretar la guerra com un conflicte mimetic i amb això explicava el missatge de déu i el transcurs del món. En “El sagrat i la violència” ho precisava i desenvolupava el mecanisme del boc expiatori. Que explica perquè odiaria a Amadou si ell m'assemblès. Per sort, és totalment diferent. En el moment en que entenia a Girard plorava.

La cita es del libro *La violencia y lo sagrado*, del sociólogo y filósofo René Girard (1992). Ahora Violeta es interrumpida por Emma, que vuelva a parlotear sin cesar. Por lo que se ve, es ella quien lleva la voz cantante en el grupo y también los dos hombres parecen someterse a su verborrea o conformarse con ella. Mientras tanto, Emma despotrica contra los teléfonos inteligentes que siempre llevamos encima para hacer fotos y dar testimonio de dónde hemos estado, a los que nos aferramos y que, como ella dice, se han convertido en la base de nuestras decisiones y dominan a

nuestros hijos; aunque, por otro lado, ante ellos «todos somos iguales». De nuevo es interrumpida por Violeta, a quien deja hablar, desconcertada, para inmediatamente volver a asfixiarla con su perorata:

Atenció!, la dignitat humana! Atenció, hi apareix també la dignitat humana, allà apareix!, faci-li una foto, ràpid, abans no marxi! La dignitat —atenció, és el que cal respectar, la dignitat, aneu alerta amb la dignitat, si no us la perdreu, tingueu la màquina a punt, la dignitat, i tant, aquesta mateixa d'aquí, feu-li una foto de seguida!...

Cuando dice las palabras «dignidad humana», Violeta se acerca a Emma, que al estirar el brazo la empuja, Violeta cae dando una artística voltereta hacia atrás, se vuelve a poner en pie y es de nuevo empujada cuando vuelve a decir «dignidad humana»; todo esto se repite tres veces. Falou da palmas. Es un viejo truco de teatro que aquí se muestra abiertamente.

Durante el monólogo de Emma, Falou consigue por fin abrir su maleta, de la que, bailando y con rostro serio, va sacando infinitos zapatos que va colocando en una fila que recorre en diagonal el escenario, y mientras lo hace muestra de vez en cuando algunos zapatos al público antes de colocarlos, como enseñando pruebas. Pienso que el intenso color rojo del que están pintados los zapatos contrasta llamativamente con los desgastados que parecen y que, al mismo tiempo, les da un toque de artificialidad. Se podría pensar que Falou es bailarín: sus movimientos son fluidos, a veces provocadoramente lascivos y eróticos. Las dos mujeres se van cambiando de ropa a veces hablando y a veces cuando no hablan, pero cada vez más rápido y con un ímpetu surrealista se van poniendo prendas que cogen del suelo o de la cuerda en la que las colgó Violeta. De vez en cuando se oye una guitarra, como si estuviera en la habitación de al lado, que toca acordes de *blues* que parecen anunciar algo insondable y que crean una atmósfera que contrasta con la escena tan prosaica salvo por los fragmentos de textos «antiguos». Violeta parece adoptar distintas identidades sucesivas, como en un juego de disfraces. La escena me recuerda ahora a aquellas películas en las que la gente huye de algo, como *El fugitivo*, de Harrison Ford. ¿Por qué —pienso— unas rebuscan ropa durante tanto rato y los otros colocan meticulosamente los zapatos en fila, qué quieren decir? Se nota la ironía, pero no se ve a dónde quiere ir a parar.

Evidentemente los cuatro actores están siguiendo una coreografía, aunque no sé si eso lo sé por haber participado en la dirección o si los demás espectadores también lo

notan: Emma se mueve constantemente hacia delante y hacia atrás, Violeta y Boris siguen claramente, aunque con dudas, los pasos de Emma, cada uno en su «trayectoria» vertical más o menos regular, manteniendo siempre aproximadamente la misma distancia al público que Emma, de manera que surge un movimiento del grupo como de ola, que a veces es evidente y a veces pierde fuerza. Falou también sigue esa tendencia, aunque sus movimientos varían más que los de los demás, que prácticamente se mueven haciendo una «coreografía». Se podría asociar con una manifestación o con una coreografía contemporánea que tematiza lo cotidiano, y cuya primera línea se mueve también en función de si avanza o se repliega la policía. Esta asociación se ve también favorecida por la situación que hay de dos grupos enfrentados.

Boris de repente empieza a hablar y aparentemente sin motivo, lo que hace que parezca que también él quiere «intervenir», ya que hasta ahora solo han hablado las mujeres. Parece que habla una lengua africana:

Memá tse be goun mtiè a wè ghom noue bem ne Whats App.<sup>63</sup>

¿Por qué de repente Boris habla africano? Suena raro, resalta lo extraño y exótico del joven y atractivo extranjero africano, también suena muy musical, pienso, y también que me provoca al mismo tiempo rechazo y atracción. ¿Asociaciones folklóricas de una mujer europea?, me pregunto. Me recuerda a la película *Apocalipsis now* de Francis Ford Coppola (1979) y al cada vez más alienante viaje por río por la selva, al «corazón de las tinieblas» de Joseph Conrad en el que se basó la película. Violeta repite esta y otras frases de Boris y después las traduce a catalán. Emma parece desconcertada, ya que hasta ahora ella había dominado el escenario. ¿La traducción es auténtica? A veces no lo parece. Me lo pregunto de verdad, a pesar de que sé que Violeta no está traduciendo realmente lo que dice.

Boris: É dzetâ'a goun mñou'a wè./ Ô fá' ke tyè'ô?<sup>64</sup>

Violeta repite las frases en ghomálá' y las traduce. Por lo visto Boris sigue hablando de su madre:

---

<sup>63</sup> Mi madre casi cada día me dice alguna cosa por whatsapp.

<sup>64</sup> Em pregunta de tot: avui què has fet?

Ô fá' ke tyè'ô? /Ô tsú' ke tyè'ô? /Ô lù'u si ne nàm sù'ù? /Ô ti' pepúng' à'/? / dzú' gueké Espagne? / Ô ké ghomsí lè? /Téléphone bè tyè'ô' bè' ho'k sí. À tchiém pô'ò bè wouelè hum yi'è.<sup>65</sup>

gÊ dèndzè bè' yiè Africa te tém jùm be yiè Cameroun./ Â pè ne yà' ne sè' bé' som'mô kà' chié so'mô. Bè wouèlè' pe gô yo'o pfé' pa'a beng'né'e â. /Gûn po'o â'wè lè be gô gho'o tsù'u yíé wuâp kung'â ne pà'wuâp kung'â. /Te nwu'è ninyo'ô pà' dôé'. Pè te bè ta'a woue pè. /Passport europeen guyè'è gung mdyè wè.Passport africain na'ating.<sup>66</sup>

Ahora Emma está bailando al fondo del escenario y habla muy alto — interrumpiendo desconsideradamente a los demás— sobre oportunidades profesionales y personales y cosas que no ha hecho en la vida. Parece estar inmersa en su propio ideario sobre las preocupaciones del espíritu de la época y los problemas para la realización personal y profesional.

El público se muestra sorprendido y divertido de que de repente este actor negro hable, quizás también de sus extraños pensamientos, cuyo contenido va más allá de la situación escénica. Con el tiempo, la lengua africana parece ir cobrando más importancia, lo que se magnifica aún más con las caprichosas repeticiones y traducciones de Violeta —también porque no sabemos bien si son correctas o se las está inventando—. Sin motivo aparente Emma empieza a hablar sobre el respeto. Mientras tanto, los dos africanos se ponen una elegante camisa, Boris se anuda una corbata. También Violeta se pone un vestido más elegante y Emma se acalora hablando de la supuesta falta de respeto que se les tiene a los refugiados. No está claro si el hecho de que se estén poniendo elegantes está relacionado con el tema del respeto, si eso ayudará a exigirlo. Emma es interrumpida por Violeta, que exhorta a huir, pero en verso y estilo arcaico:

Fora, tots fora! T'invito a fer via cap a la nau, com més de pressa puguis! Fora, tots fora! Que ningú no es torbi! L'arrossegament no venera pas rulls.

Pero Emma no reacciona, sino que termina su monólogo casi hablando por encima de ella:

---

<sup>65</sup> A quina hora t'has llevat? Has dormit bé? Quin temps fa a Espanya? Has llegit a l'Alcorà?

<sup>66</sup> En primer lloc i sobretot sóc africà, i només en segon lloc camerunés. Per a mi és primordial que cap raça domini una altra i que tothom respecti els drets humans. Cada persona d'arreu del món hauria de poder ser lliure d'anar allà on volgués, però la realitat n'és una altra: no tenim els mateixos drets. Un passaport europeu obre totes les portes. El meu passaport no (Shaller, Thadden 2015)

On l'hem de posar, aquest respecte? I nosaltres, on ens hem de posar, nosaltres? Aquest respecte s'ha eixamplat massa.No hi queda cap lloc. On el posem? —i nosaltres, on ens posem? El posem al costat dels nostres talents i sabers?, per tenir-lo a punt si hem de recórrer ràpid als nostres talents i sabers i així tenir-los a prop? Just al costat, el respecte, ja que ens l'hem guanyat, o no? Perquè robat no l'hem pas robat, paraula d'honor! De debò. Ens l'hem guanyat honestament. I tant fem-ho, fem-ho! Fem-ho ara.

Se produce una pausa abrupta que tiene el efecto de una ruptura, y entonces Emma grita en tono relajado: «¡¡¡Selfi!!!».

Fallou y Boris sacan de una esquina del escenario un paloselfi grotescamente largo y se colocan aparatosamente para hacerse una foto de grupo mientras suena la canción *Skyfall* de la cantante Adele, conocida por ser el tema musical de la película de James Bond *007: Operación Skyfall* (2012). Algunos espectadores se ríen, involuntariamente quizás porque piensan en el omnipresente culto al selfi, en la moda de colgar un autoretrato en las redes sociales para asegurarnos de la atención social, en el placer por autoescenificarnos, en el propio *smartphone* que siempre tenemos a mano para en cualquier momento hacer una foto, para captarlo y difundirlo todo.

La canción, junto con la escena del selfi y el desmesurado paloselfi, evoca un ambiente de melodrama grotesco a la vez que cómico-irónico. Los actores se agachan ante el paloselfi y posan y saludan al móvil que parece estar colocado en el extremo del palo, pero allí no hay nada, no pasa nada, es un selfi imaginario. Mientras sigue sonando *Skyfall*, ahora en un volumen muy alto, cambia la escena: los actores conducen a los espectadores al otro extremo de sala, donde nos sentamos en las sillas.

Mientras tanto, también la mujer joven asentada durante toda la primera parte cambia de lado: extremadamente despacio, con una postura llamativamente sosegada, casi en camera lenta, absorta en sí misma y con una expresión inalterada en el rostro, cruza entre la gente hacia el otro lado. Sus movimientos recuerdan al impresionante lenguaje visual del director Robert Wilson, famoso por sus movimientos lentos y perfectamente coreografiados.

En cuanto los espectadores nos sentamos, se apagan las luces y solamente en la pantalla de proyección aparece un vídeo en tonos azulados<sup>67</sup>: en él, sonidos surrealistas evocan dramáticas escenas de películas apocalípticas; personas que corren por un

---

<sup>67</sup> Fragmento de la película *Dune*, de David Lynch (1984).

desierto como presas del pánico, lo que recuerda a las riadas de refugiados, en las imágenes de persecuciones que se ven en las noticias y programas de televisión. Pero de seguida cambia la imagen y se ve a un hombre e, inmediatamente después, a una mujer que corren por el desierto parecen buscar alguna cosa o alguien pero no se encuentran. El futurista tono azulado del primer plano de una mítica y extraña planta carnívora evoca la sensación de una situación secretamente familiar en un mundo a la vez extraño. Esta escena tras el cambio, con los espectadores ahora cómodamente sentados en sillas, como es tradicional, resulta inesperada, todos observan tranquilos la extraña estética de las imágenes en tonos azules, la repentina calma, la nada...

Catalina ya ha llegado al otro extremo. Su rostro sigue iluminado. La sala da una sensación de profundidad, como una galería que atraviesa el mundo. Otra proyección ilumina ahora casi todo el escenario mientras sigue oyéndose el sonido de la secuencia de la película anterior, como si se superpusieran dos realidades: la fachada de un edificio de viviendas con un sinfín de ventanas y balcones pintados de amarillo, un edificio típico de zonas residenciales precarias en el que no querríamos vivir. La banda sonora gutural, sorprendente después del fragmento de la película, y la tosca arquitectura fría y deshumanizada del edificio resultan amenazadoras; al mismo tiempo, cada vez que veo la escena me alegro de no tener que vivir *yo* en un bloque de viviendas tan impersonal. En contraste con la oscuridad del escenario, todo eso resulta melancólico y a la vez pintoresco. Los dos chicos negros están ahora de pie junto a la pantalla de proyección —vestidos de manera pintoresca— y parecen formar parte de la surrealista imagen y, por tanto, a la vez inertes y extrañamente ausentes. De repente inician un diálogo en una lengua africana (en realidad hablan dos idiomas muy distintos: ghomálá' y wólof, la lengua de sus respectivos países Camerún y Senegal). Al mismo tiempo se proyecta en la pared del fondo, en grandes letras blancas, la traducción de su conversación, lo que recuerda a una instalación: se preguntan si se puede vivir en un edificio así y qué significa vivir y convivir. «Ni idea. ¿Guerra? ¿Violencia? Si te han violado varias veces, prefieres vivir en una caja cerrada. Es el escenario para una violación. —Arquitectura de la violación.» —Sí. La aspereza de las frases lapidarias resulta extraña y divertida frente a la implacable y uniformada unidad de la arquitectura del edificio, y provoca la risa, como se constata en algunos espectadores.

Un repentino cambio de luz introduce un abrupto y veloz cambio de escena: los actores se colocan formando una diagonal que cruza todo el escenario desde la parte

frontal izquierda hasta el fondo a la derecha, y van pronunciando uno tras otro réplicas repentinas y sin relación: Emma cuenta con una alegre sonrisa y en voz muy alta que necesita «pensamientos claros y menos desasosiego interior». Los demás hablan de acontecimientos y temas de actualidad, como la «huída masiva hacia la burguesía». El cuarto en unirse a este coloquio es Falou, que rapea un largo y complejo texto analítico mientras hace un desenfrenado baile urbano. El efecto provoca miedo y al mismo tiempo es humorístico y «cool». Cuando termina, Violeta traduce las frases africanas al catalán:

No funcionarà. L'amença trobarà el seu camí en la vida dels desvalguts: els desesperats arriben amb pasteres per la mar, els tancs s'organitzen a l'est, el nivell de l'aigua puja a les costes del Mediterrani. I qui es negui a mirar-ho, potser que acabi ell mateix formant part de la colla d'esparracats que fugen.

Tras traducir el texto de Falou, da un salto hacia arriba, como para coronar su «solo», y empieza a transformar otra vez el escenario.

En un nuevo cambio de escena, los actores reorganizan el escenario, pero de repente todos se quedan parados, como si hubieran tenido una inspiración u olvidado algo importante. Esta interrupción sincronizada hace que a continuación sus movimientos parezcan una danza coreografiada: sus movimientos resultan al mismo tiempo abstractos y exageradamente armónicos, sí, «forzados». Colocan tres taburetes de bar y una mesita directamente delante de los espectadores y se sientan «a la mesa», solo Fallou, que acaba de rapear, se queda de pie junto a la mesa, a la izquierda. La colocación y gesticulación de los actores recuerda a una telenovela de sobremesa, y la disposición geométrica, a una instalación. La escena resulta irónicamente pasada de rosca. El texto trata sobre las contradicciones de la cultura alemana del «bienvenidos». Textual y visualmente, la escena rebosa alusiones irónicas y sátiras malévolas que convierten la cena en una farsa. Este problema de los refugiados me parece una situación ambivalente, irresoluble y con varios niveles de significado, pero sobre todo cómica. En las representaciones, algunos espectadores se ríen, mientras que a otros parece irritarles. Cuando llega la frase: «Nadie tiene la intención de construir un muro»<sup>68</sup>, los cuatro se ponen de pie y entrelazan los brazos por encima de sus cabezas

---

<sup>68</sup> Esta frase la pronunció Erich Honecker en un discurso en 1961, y al día siguiente empezó la construcción del Muro de Berlín.



en un cuadro viviente coreográfico, formando una especie de enredadera que a mí me recuerda a una alambrada de espino. La escena está acompañada por una banda sonora dramática, que aísla la imagen, como un sueño.

Sigue la segunda parte de la «cena», un pretencioso escenario con cuencos rosas, bonitas copas, flores rosas y una forzada actitud de bienestar. Los invitados africanos parecen estar bien «integrados». Participan en el juego, pero dejan ver con pequeños gestos que quieren conservar su actitud y costumbres en esta cultura «extranjera»: por ejemplo, el rapero (Falou) no se sienta al mismo tiempo que los demás, sino que «llega tarde». Boris, a su vez, repite y desfigura palabras del texto de los otros —ni siquiera en los ensayos se sabe si quiere aprender el idioma, adaptarse o tomarles el pelo—.

De repente, Falou deja caer claramente un vaso. Las anfitrionas están «afectadas» y se crea un silencio incómodo, al que sigue un ambiente frío y de rechazo. En la sala surgen preguntas: ¿Por qué lo ha tirado? ¿Y por qué tan descaradamente? ¿Ha sido adrede? ¿O solo se ha exagerado para que, escénicamente, quedara claro? ¿Cómo reaccionarán las «anfitrionas»? Sus reacciones juegan con la idea de si este comportamiento será específico de los extranjeros y de que rechazan esta idea asustadas. En lugar de eso, defienden frenéticamente a Falou, el «malhechor», para lo cual incluso recurren a la ciencia: «No sabem que hi hagi cap estudi científic sobre aquest tema. Potser n'hi ha algun, i no el coneixem. Això no vol dir que no n'hi hagi cap!» Pero en esta afirmación resuena de forma inaudible la sospecha de lo contrario: a lo mejor es verdad que ellos —los extranjeros— son menos cuidadosos. Las partes «discuten» los pros y los contras con un autodominio aparentemente perfecto. Tras este suceso empieza otra vez la extraña y subliminalmente inquietante banda sonora que hace que la exagerada amabilidad parezca rara y sospechosa. Parece que algo bulle, que algo se cierne. Entonces la escena termina abruptamente: Violeta grita jovial: «Amore! Representem l'Espanya acollidora». Emma corrige: «Catalunya». Aquí no está claro si hay que ver la corrección de España a Cataluña como farsa o como defensa de la independencia; de repente, la realidad de los refugiados se desborda sobre los espectadores. Los cuatro se ponen en pie y bailan en parejas mientras desmontan la mesa. Parece que la escena se ha pasado de rosca de manera preocupante, que, literalmente, han enloquecido. En la pared del fondo se ve una proyección con la traducción de la canción alemana.

Entretanto Catalina, a la que hasta ahora solo hemos visto en un segundo plano, se va acercando todavía a cámara lenta y con el rostro imperturbable. Un fragmento musical interrumpe la canción y, como hechizados por este sonido, el movimiento de los bailarines queda congelado. La mujer extraña se sienta entonces en el suelo, pero de repente se pone de pie de un salto y se golpea como loca contra las paredes. Tras atravesar varias veces la sala, se agacha en el centro e, imperturbable y con sus propias palabras, cuenta una historia a los espectadores: cuenta cómo un rico aristócrata intenta salvarse de la peste atrincherándose en su castillo con una ilustre compañía. Para huir de la cruel realidad que hay fuera, viven en una fiesta constante, hasta que al final la «muerte roja» también se presenta en el castillo y trae la ruina a todos los invitados.<sup>69</sup> Cuenta con palabras claras un poco como si se tratara de explicar un cuento infantil a adultos. Todo lo que podría ser teatro desaparece frente al acto de hablar y ya no parece una puesta en escena, sino simplemente una mujer contando *en tiempo real* y a oyentes *reales* su historia, también *real*. Cuando el público parece estar totalmente absorto en la escena, Catalina, la «muerte roja», decidida y preñada de desdichas, camina hacia ellos. Emma grita inmediatamente: «Ni un paso más», a lo que la narradora responde: «Soy la muerte roja», y da un paso más en dirección al público. Pero Emma se interpone de nuevo y le explica que no puede cruzar esa frontera entre el escenario y el público. La situación se vuelve un poco astracanada: Emma llama a Boris para que la ayude, se marcha un instante y vuelve con una pistola, apunta a la «muerte roja» y dispara. Pero la «muerte roja» no muere. Emma afirma que no puede hacer otra cosa y, desesperada y llorando visiblemente, dispara por segunda vez. Los actores hablan unos instantes entre ellos sobre qué hacer contra la «muerte roja», entonces Emma, con arrojo, intenta matarla con sus propias manos, pero apenas la toca, cae al suelo. Después es Boris quien lo intenta, pero también él «muere» entre espasmos. Tampoco el rapero Falou puede hacer nada a la «muerte roja» y, tras dar unas vueltas muy teatrales, cae al suelo. Por último, Violeta saluda a la «muerte roja»: «Hola, sóc Violeta», Catalina responde: «Soy la muerte roja». Entonces le fallan las piernas y también «muere», en cuclillas y con la cabeza gacha. Esta imagen final recuerda a un cómic o a una pose de un cuadro.

Entretanto el volumen de la música ha bajado, Violeta —como en un descanso— vuelve a la vida, coge un vestido negro y unos guantes largos negros, se sitúa ante el

---

<sup>69</sup> La historia se basa en el relato *La máscara de la muerte roja*, de Edgar Allan Poe (1842).

público y se cambia de ropa. Entonces suena el móvil de Boris, que lo coge y se pone a hablar en francés con un amigo en una conversación privada. Mientras se viste, Violeta pregunta al público qué le parece que Boris conteste ahora el teléfono. Si no les parece a ellos también que eso no puede ser. Esta abertura hacia el público da la sensación de que la realización escénica esté interrumpida o acabada, de repente por un momento ni tampoco los actores parecen saber lo que podría pasar. Ahora también los demás actores se visten de negro. En un principio los espectadores no responden a Violeta, pero ella, y ahora también los demás actores, intentan imperturbables entablar conversación con el público y le preguntan, por ejemplo, cómo podría solucionarse el actual caos político. Emma mira a un espectador y le pregunta si le gusta su chaqueta. Falou habla en su lengua africana a otro grupo de espectadores. Todo resulta inconexo y egocéntrico, como un selfí verbal algo caótico. Catalina explica a los espectadores que «Europa huye de sí misma».

A continuación pregunta a los espectadores si alguien está huyendo de sí mismo, que levante el brazo. Al principio los espectadores guardamos silencio algo desconcertados, después divertidos o también aburridos. Que nos hablen directamente a los espectadores resulta raro. ¿Va en serio? ¿Es un fallo? ¿Una inseguridad de la puesta en escena? ¿Forma parte de la obra? ¿Los actores ahora han tomado el mando? Catalina es la primera que levanta el brazo, después Emma, y luego también un espectador con cara seria. Los demás espectadores se ríen como de algo que todos saben: «Quién no sabe lo que es huir de uno mismo», parecen pensar. Entonces un par de espectadores más levantan la mano, pero Catalina interrumpe abruptamente la situación y empieza a hablar del encuentro con la muerte mientras se apoya en la pared y se toca sensualmente. Parece que la «muerte roja», que durante toda la obra ha estado aislada de los demás, encuentra en esta escena final una especie de «reconciliación», apoyada en la pared de la izquierda del escenario, con un sugerente sujetador rojo y compartiendo en armonía con Boris el mismo marco de luz en una lánguida escena romántica. Violeta se dedica a hacer un erótico ejercicio gimnástico que interrumpe al poco tiempo para teclear en una vieja máquina de escribir, mientras murmura para sí y parece que escriba una demanda legal contra la «muerte roja». Boris, con el abrigo desabrochado bajo el que se ve su moreno torso desnudo, está apoyado muy cerca de Catalina y cita al filósofo/sociólogo René Girard, y termina explicando el mecanismo del chivo expiatorio:

Girard dice: no es el objeto del deseo lo que dirige el comportamiento, sino el deseo del otro, de quien lo quiere obtener, lo que lo convierte en deseable. El niño aprende por imitación; la cultura es un proceso único de mediación mimética y la mimesis es el acto constitutivo de la sociedad. Y continúa: Sería fácil terminar de una vez por todas con la escalación. Cómo?, lo responde René Girard en su ensayo *El final de la violencia*. Canalizada en un proceso de civilización, el mecanismo de chivo expiatorio es una etapa en la superación de la guerra primitiva original mimética de todos contra todos.

Este texto teórico contrasta con los desconcertantes elementos sexuales que suponen los movimientos lentos y lascivos de los jóvenes que están en el escenario vestidos de negro con ropas que les marcan el cuerpo.

Las últimas y algo enigmáticas frases de la función las pronuncian Falou: «El terrorismo es para el occidente una promesa que no se cumple» y Emma: «El hombre es para la mujer una promesa que no se cumple». Entonces se hace la oscuridad.

Durante los aplausos, los actores saludan al público, tal y como cabría esperar, pero al mismo tiempo continúa la estética artificial y su erótica *dandy*. Durante el primer aplauso se enciende la luz y Emma está en cuclillas chupando el pulgar extendido de Falou en la «posición de fellatio» que tenía antes de que se apagaran las luces; Violeta, tumbada boca arriba despatarrada hacia el público con las piernas por encima de la cabeza; Boris y Catalina siguen apoyados en la pared, iluminados como una pareja de un anuncio francés de licor del siglo XIX (como de Toulouse-Lautrec). No es hasta la segunda luz de aplauso que los actores se colocan convencionalmente en fila en el escenario y hacen una inclinación ante el público.