

La participación, el mito del nuevo espectáculo



Enric Ciurans

Universitat de Barcelona

ciurans@ub.edu

Fecha de recepción: 29/07/2016. Fecha de aceptación: 23/08/2016.

Resumen

El artículo presenta una mirada retrospectiva sobre el concepto de participación a partir de los espectáculos vistos desde los años ochenta en los teatros de Barcelona, momento en el que el autor empezó a ir al teatro. A partir de este concepto, ofrece una interpretación de lo que puede aportar el teatro y la teatralidad a las movilizaciones políticas y sociales que se articulan a partir del concepto de participación.

Palabras clave

Participación
Público
Barcelona
Calle
Política

Abstract

The article presents a retrospective look at the concept of participation from the shows seen since the eighties in the Barcelona's theater, a time when the author started going to the performances. From this concept, the interpretation of what you can bring the theater and theatricality to the political and social movements that articulate from the concept of participation.

Key words

Participation
Audience
Barcelona
Street
Politic

Quizás el público, un día, más próximo de lo que imaginamos, solo querrá ir a los espectáculos en los que participe. La milenaria separación entre espectadores y actores desaparecerá y el arte del teatro verá su última transformación de vuelta a los orígenes religiosos. El ritual cívico se apoderará de los teatros. El soma distópico, o utopía invertida, que nos plantean los *smartphones* acabará por convertir ese ritual cívico en una experiencia como tantas otras y quizá el teatro en sí mismo dejará de tener interés, más allá de congregar a sus fieles para ver escenificados los grandes textos de la literatura dramática universal, como sucede con el repertorio operístico. Y la primera conclusión que extraigo de esto que digo es que el teatro, al final, acaba siendo el edificio y la liturgia que implica a un público y a uno o varios actores.

Puede parecer al lector una exageración esto que decimos, inclusive una provocación. En las siguientes páginas trataremos de encontrar argumentos para vislumbrar los caminos de la participación en la escena contemporánea.

Estos días (mayo de 2016) en el parisino Teatro de la Bastilla, el director portugués Tiago Rodrigues presenta el espectáculo *Bovary*, en medio de las protestas que los jóvenes protagonizan en las calles y plazas por la situación de recortes provocada por la crisis, la exclusión social y la indignación general por la reforma del empleo impulsada por el gobierno galo. Unas concentraciones que llevaron a la acampada en la Plaza de la República y a la ocupación del Odéon, entre otras acciones, por un grupo de activistas denominados *Nuit debout*, que se pueden equiparar con las protestas y ocupaciones del 15-M español, que tratan de impulsar la movilización de aquellos que se ven más perjudicados por las reformas económicas y la crisis del modelo político, económico y social en el que vive inmersa Europa entera.

Bovary es una recreación del juicio al que se vio sometido Gustave Flaubert en 1857, acusado de ultraje a la moral pública por el dibujo de su protagonista, Emma Bovary, que en el fondo ponía en cuestión los límites éticos de la creación artística. El juicio cuenta con la presencia y participación de los espectadores que se ven sumergidos en la contienda moral que el espectáculo plantea. El Teatro fomenta la participación invitando a los activistas que se concentran en la plaza a asistir al espectáculo, tomando las invitaciones que habitualmente se destinan a periodistas y personalidades. La participación ha llegado a tal punto que bajo la denominación de «L'Occupation Bastille» plantea la gratuidad del espectáculo para los activistas, recordando la mítica toma de la prisión del 14 de julio de 1789. El teatro una asamblea, la asamblea un teatro. ¿Es ello posible? ¿Es sólo la ilusión de unos ilusos?

A lo largo de una temporada asisto a unas cincuenta o sesenta representaciones, la inmensa mayoría en teatros de Barcelona. La mayor parte son espectáculos que trazan una clara separación entre actores y público, entre escenario y patio de butacas, la participación del público se reduce, nada más y nada menos, que a su presencia, su respiración, sus ruidos, sus aplausos. Sin embargo, siempre hallamos espectáculos que tratan de borrar esa separación y poner en entredicho la jerarquía a priori existente, planteando el dilema de la participación del público.

En los años ochenta, los espectáculos de la Fura dels Baus ya planteaban una participación en términos más aparentes que reales, pero suficientemente innovadora para unos espectadores con escaso o nulo conocimiento de las últimas tendencias escénicas que se producían en Europa, con compañías como la Royal de Luxe o directores de escena como Luca Ronconi vinculados a la *nuova spettacolarità* italiana. En aquellos días, los investigadores centraban sus análisis en la ilusión de ritual que creaban estos espectáculos tomando como punto de partida el concepto de performance: “El espectador deja de ser un ‘voyeur’, un elemento pasivo, para convertirse en un participante, y el tiempo escénico se identifica con el fluido vital” (Saumell y Ferrer, 1988:45). A los investigadores, y a los observadores en general, no les interesaba la participación efectiva del público, sino la *postiza* actitud de unos participantes que en ningún caso participaban. Seguían a los actores de la Fura, se apartaban convenientemente cuando les podían golpear o manchar y se refugiaban en lugares seguros, mientras éstos acometían con fiereza contra coches o luchaban denodadamente entre ellos subidos en unos fascinantes vehículos, nunca vistos, inspirados en Jean Tinguely y el Nuevo Realismo. Lo decisivo no era la participación del público, sino la desorientación, la provocación, la ruptura de las tradicionales fronteras entre actor y público.

En estos espectáculos la organización del espacio por cada espectador se debe a la imagen que se hace del mismo, que es contradictoria con la posibilidad de

establecer un punto de relación estable a partir del cual entender y aprehender el espacio circundante como un volumen a estructurar. Esa imposibilidad crea sensación de desorientación, indefensión y peligro en el espectador. (Saumell y Ferrer, 1988:48).

A este tipo de participación la llamaremos *participación simulada*.

En aquellos años, las bases de la participación en el teatro se hallaban, principalmente, en espectáculos basados en fiestas populares, muy enraizadas en el teatro catalán, que por haber vivido una larga y dolorosa decadencia durante el Renacimiento, conserva una potente tradición de teatro popular. El ejemplo paradigmático lo hallamos en los primeros espectáculos de Comedians, una compañía entonces de teatro de calle, que con sus espectáculos pirotécnicos y su actitud contracultural, de hecho vivían en una comuna, llevaron la participación del público a unos límites nunca antes vistos. En el espectáculo *Dimonis*, la ocupación de un espacio por parte de una incontrolada masa de diablos festivos, empujaba al público en su frenesí transgresor. Sin embargo, los límites del espacio participativo estaban claros, como los definía uno de los máximos investigadores del teatro popular:

El diablo tiene como misión la creación del espacio festivo. Es el personaje encargado de crear y preservar el espacio donde se desarrolla la danza o el baile, de abrir paso a la fiesta, de marcar los límites entre los participantes en el ritual festivo y los espectadores, de asegurarse que estos no invaden el espacio destinado al baile. (Palomar, 1987:14).

Posiblemente esta participación sea la más próxima a la forma del ritual que no entiende la separación entre público y actores, creando esa comunidad ritual de la que tanto se ha hablado. Por tanto, la llamaremos *participación festiva*.

Un tercer tipo de participación apareció en los años ochenta en el teatro catalán, respondiendo a una tipología distinta a las expuestas anteriormente: los espectáculos de La Cubana, que a través de un artificio *pirandelliano* otorgaban al público una presencia y una participación activa en sus espectáculos. En *La tempestad* (1986), por ejemplo, el espectáculo shakespeariano se interrumpía por un supuesto diluvio provocado por Próspero que acababa por fundir los plomos del teatro a causa de una tormenta real. Se repartían impermeables y se preparaba a un público entregado para una evacuación que acababa con un manguerazo a la salida del teatro. *Cómeme el coco, negro* (1989), un genial espectáculo de humor y variedades, se basaba en el mismo esquema, en este caso el error a la hora de anunciar el comienzo del espectáculo, que permitía observar la supuesta improvisación e incomodidad de los miembros de la compañía. A esta la llamaremos *participación teatral*.

Este tipo de *participación teatral* halla un ejemplo paradigmático en los números de payasos. En los últimos años hemos asistido a las distintas ediciones del Festival Internacional del Circ Ciutat de Figueres, uno de los festivales de circo más importantes del mundo, donde en cada uno de los dos espectáculos que conforman las semifinales (rojo y azul), se presenta un número de payasos, casi siempre protagonizados por un solo payaso. La propuesta es recurrente, el augusto aparece en escena y su principal objetivo es implicar al público mediante la confrontación de dos a más partes de las gradas con el objetivo que rivalicen en palmadas, pataleos y gritos. La participación es entusiasta y, casi siempre, una persona es escogida por el payaso para que suba al escenario, *participando* activamente del sketch. El público siempre responde con entusiasmo, nunca escatima su participación activa y se produce la identificación total entre los elementos que concurren al espectáculo.

Estas tres distintas concepciones escénicas planteaban una innovadora y transformadora participación del público en sus espectáculos, especialmente en relación al teatro anterior, que no planteaba en ningún caso traspasar la cuarta pared. Sin embargo, el público seguía siendo un sujeto pasivo al que los actores sometían a su planificación escénica, sin otorgarles un papel ético, una nueva dimensión, más allá de la del simple observador.

Una participación más ética que estética

Del mismo modo que los espectáculos de los años ochenta pretendían ofrecer al espectador una ilusión de participación, a partir de finales de los noventa y durante la primera década del nuevo siglo, la tendencia se invirtió, con la eclosión de algunos espectáculos, como los ideados por Roger Bernat, en los que la participación se convirtió en el motor del espectáculo, hasta desvanecer el espectáculo mismo. Trataré de explicarme centrándome en algunos espectáculos de Bernat que proponen una *participación ética*, si es que podemos llamarla así. Entendemos que esta participación no pretende jugar con artificios escénicos, como la simulación, la fiesta o el propio juego teatral, sino que trata de enfrentar al espectador consigo mismo.

A pesar de no haber seguido estrictamente su trayectoria como creador, una de las más interesantes del panorama teatral catalán de las últimas décadas, las constantes del teatro de Roger Bernat las podemos hallar en los primeros espectáculos creados con la compañía General Elèctrica, que entre 1996 y 2001, contribuyeron de manera estimable a crear una verdadera escena alternativa en Barcelona, más allá de la emblemática, necesaria e imprescindible Sala Beckett.

Los dos primeros espectáculos que vi fueron *Comfort domèstic* y *10.000 kg*, en los que había un planteamiento distinto al habitual. Los actores se mostraban más próximos al espectador, tanto por la manera de actuar como por la concepción del espacio escénico. Como sucedía con la Fura, la falta de referentes europeos, en especial de espectáculos germánicos, convertía sus propuestas en originales y, sin duda, lo eran, porque si alguna cosa tiene el teatro es que es un fenómeno esencialmente local. Sin embargo, el propio Bernat se reclamaba seguidor de Werner Schwab, uno de los jóvenes creadores escénicos alemanes muerto de coma etílico en una nochevieja de mediados de los noventa.

Recuerdo que en *10.000 kg*, obligaba a los espectadores a cruzar el espacio escénico para llegar a sus localidades. Ese simple y sencillo efecto condicionaba la actitud del público hacia un grupo de jóvenes actores que hablaban de sus cosas, como si nos encontráramos en el comedor de su casa, durante un fin de año transgresor, distinto, con una tamizada concepción de aquello que se puede contar en el teatro. La inclusión de un dj entre los actores acentuaba ese cambio de orden en la escena. Muchos de estos recursos, inspirados en el teatro centroeuropeo, se hicieron un lugar en la escena catalana, hasta convertirse en habituales los djs y las proyecciones a partir de grabaciones en directo por parte de los actores. Àlex Rigola, uno de los grandes directores escénicos, nacido en los sesenta como Bernat, siguió estos mismos modelos para crear espectáculos basados en grandes textos clásicos y contemporáneos, sin pretender borrar las fronteras entre público y actores. El aspecto de la escena cambió para adaptarse a una nueva realidad. Se acababa la ficción suprema, hegemónica y, en su lugar, aparecía una nueva actitud ante el espectador, menos tramposa, más cercana y, sin duda, participativa. Podemos decir que aparecía en el teatro el micro-relato, el documento, una aproximación a la verdad y no a la ficción.

Antes de seguir con Bernat, recordamos cómo por aquellos años los espectáculos de Rodrigo García nos enseñaron una nueva manera de comprender la escena

contemporánea a partir de la performatividad y de la contundencia en la crítica al consumo a todos los niveles, sean comida, sexo o los medios, a partir de unos textos que le han convertido, sin duda, en el paradigma de la escena española de este inicio de siglo. Recordamos cómo la participación del público era uno de los elementos, por supuesto no el único, que ponía en valor en sus espectáculos, como sucedía en *After Sun*, cuando Juan Lorient reclamaba al público que le acompañara en su demostración de las cuatro formas de pensar o bien, en *La historia de Ronald, el payaso de McDonald's*, cuando el público tiraba de unas cuerdas para arrastrar no recuerdo exactamente qué elemento del escenario. Rodrigo García, verdadero icono del teatro que nos gusta y nos interesa, consigue esa *participación* a partir de sus violentos, provocadores y minimalistas textos, en los que podemos leer cosas que nos hacen reflexionar sobre esta dichosa participación:

Se hacen obras radicales en contenedores que protegen y empequeñecen esas obras. En museos y teatros. En galerías de arte y salas de conciertos que convierten una idea subversiva en un pasatiempo para la tarde del sábado. En esos contenedores nada es extraordinario, todo está en su sitio, acallado y quieto. (García, 2009: 374).

Retomando el hilo, la singular trayectoria de Bernat, ampliamente estudiada y comentada, avanzó por los caminos de la búsqueda de una nueva relación con el público al precio de acabar con el espectáculo, entendido este como una entidad cultural desfasada, a las puertas de un nuevo milenio, con arrobos y móviles al acecho. Así, después de unos espectáculos en los que el planteamiento dramaturgico se centraba en poner en escena temas controvertidos como el uso de drogas, la sexualidad desinhibida o la violencia terrorista, la reflexión de Bernat fue virando progresivamente hacia el documento, proponiendo retratos de personas más o menos conocidas, en salas desvencijadas como no se encuentran más que en Buenos Aires. Recuerdo, en un espacio llamado La Poderosa, las confesiones del actor Rubén Ametllé, al que conocí unos años antes como actor de nuestro grupo de teatro universitario, en las que se mostraba un joven entre violento, airado y ambicioso, escondido tras una máscara de Mickey Mouse. Un planteamiento impecable, una ejecución más endeble, un teatro necesario.

Pero no nos entretengamos y miremos cómo en esa larga y fecunda trayectoria el papel del público ha ido afianzándose al mismo paso que el espectáculo se ha ido desvaneciendo, atrapado por la contradicción que supone darle al público un papel, *el papel*, en sus espectáculos. Tras los documentos arriesgadísimos como el experimento *Das Paradise experiment* y *Rimuski*, que no vi, o *Anmésia de fuga* i *Tot és perfecte*, que sí vi, Bernat ha escudriñado las verdades del teatro contemporáneo, ese teatro que quizá desaparezca, lanzando frases lapidarias como: «El teatro sigue siendo el único lugar de confrontación del público consigo mismo como colectivo» (*El País* (ed. Cataluña), 19/7/2010, ideas que desarrolla en la conversación incluida en este mismo dossier).

Dos ejemplos de ese viraje hacia la participación, ambos de alrededor de 2010. El primero: se trata de la parte que Bernat firmó en el espectáculo colectivo *Dictadura-Transició-Democràcia*, (Teatre Lliure de Montjuïc, 2010) en la que el público oía los prolegómenos del concierto que el cantautor valenciano Raimon ofreció en la Universidad Complutense de Madrid, en el mítico mayo de 1968, mientras se sentaba en un espacio poblado de hierba artificial como si estuviera esperando el inicio del concierto. El segundo: la recreación de la coreografía que en 1975 Pina Bausch hizo de *La consagración de la primavera*, a partir de las instrucciones que el público recibía mediante unos auriculares. Una verdadera diversión, con riesgo y con sensación plena de formar parte de la colectividad; sin embargo, observado friamente, un experimento que ponía los límites de esta participación en relación con el concepto de espectáculo. Mil veces Pina Bausch que nuestra irrisoria imitación.

Últimas apuestas que ya no he visto. En la primera, Bernat recreaba una asamblea de trabajadores en huelga, y en otra, un juicio con auténticos fiscales y defensores, espectáculos que suponen un paso más en esta búsqueda de la *confrontación del público consigo mismo*, que ha pagado como precio, a mi entender, el propio espectáculo. Sin embargo, no tenemos nada que objetar al camino seguido por Roger Bernat, un auténtico creador de nuestro tiempo, con todas sus contradicciones y maravillosas revelaciones. La participación ética que propone en algunos de sus espectáculos sin duda expone los límites de la creación escénica en relación al público y el rol que juega en la creación teatral.

Una Babel de participaciones

Los ejemplos sobre la *supuesta* participación del público serían interminables dada la cantidad de espectáculos que se representan en nuestros escenarios y plantean de una manera más evidente o más circunstancial esta cuestión esencial. Quisiéramos recordar algunos ejemplos de los últimos diez o quince años, particularmente interesantes para ajustar nuestra valoración de la participación como *mito* del nuevo teatro. Nuestro intento de clasificación es inútil, un juego que trata de poner la participación en el centro de la recepción.

Entre finales de los noventa y la primera década del nuevo siglo, vivimos una intensa experiencia de teatro participativo en algunos de los espectáculos propuestos por el colombiano Enrique Vargas, al frente de la compañía El Teatro de los Sentidos, radicada en Barcelona. Recordamos cómo, en *La memoria del vino* (2004), el público se veía obligado a literalmente crear el espectáculo: dirigido por el equipo de actores-regidores, ejecutaba diversas acciones, todas ellas relacionadas con la inminente llegada del dios de vino. Así, de repente, te encontrabas bailando con una señora a la cual no conocías y establecías una intimidad impensable en la asistencia a un espectáculo teatral. En este caso, se trataría de una *participación festiva*, como las que planteaba Comediants, construida a partir de otras estrategias escénicas.

Otros espectáculos interpelan al público de manera más o menos directa recurriendo a técnicas ya utilizadas por el teatro político, como encender las luces de la sala para implicar al público o bien convertirles en protagonistas -cabe decir que siempre pasivos- por el simple hecho de ocupar el escenario. Así, de pronto, recuerdo un *Coriolano* de Shakespeare, dirigido por Àlex Rigola en el Teatre Lliure (2012), donde las luces encendidas de la sala, otorgaban a la disputa en torno el nombramiento del protagonista como Cónsul, un carácter más cercano, como interpeándonos, y las palabras de los tribunos del pueblo Sicinio Veluto y Junio Bruto, sonaban más verdaderas, contundentes, dramáticas. El propio Rigola, en una puesta en el Teatro de la Abadía (2013), de *Maridos y mujeres* de Woody Allen, situaba un grupo de espectadores en el escenario ocupando unos sillones que rodeaban a los actores. En un momento determinado, una actriz interpeaba a uno de los hombres que ocupaban los sillones implicándole en la trama. Recuerdo que en la versión catalana del espectáculo, representada en 2015 en la Villarroel, el señor al que interpeó la actriz, le dijo: "Perdona pero yo no me llamo Juan, soy Pedro" (exactamente, no sé si dijo Pedro o Pablo, Juan o Mateo), provocando las risas del público y un silencio sorprendido por parte de la actriz, que continuó con el guión previsto. Son ejemplos de esta *participación teatral* que no implican más que un barniz en la relación invariable entre actores y público. De manera más sutil, Rigola cambiaba el final de *Santa Juana de los Mataderos* de Brecht, donde la activista debía recibir una enseña de los Capuchas Negras, entregada por los poderosos, se le daba una banderita con la enseña de la ONU. Que hay más asqueroso que la falsa solidaridad.

De nuevo volvemos a la Fura dels Baus en su constante búsqueda de los límites y de nuevas formas teatrales, recurriendo a todo tipo de estrategias y novedades tecnológicas en sus creaciones. En 2009, presentaron el espectáculo *Boris Godunov*, en el Teatre Nacional de Catalunya, basado en la acción terrorista que se produjo en el Teatro Dubrovka en 2002, cuando un grupo checheno secuestró al público, provocando la drástica intervención de las fuerzas de seguridad rusas para liberar a los espectadores. Como ocurre en algunos de los casos anteriores, en ningún momento el confort del público se puso en cuestión. Sin embargo, el espectáculo alcanzó cotas interesantes de tensión dramática, gracias al uso de cámaras situadas en los supuestos artefactos y las pantallas que los transmitían. Sin embargo, los actores, algunos de ellos conocidos por el público, desvirtuaban el efecto *real* que buscaba Álex Ollé, responsable del montaje. Podríamos inclusive hablar de una *participación documental*, en el sentido del teatro documento, que pretende exponer de manera científica unos hechos históricos concretos.

Otro tipo de participación lo hallamos en algunos espectáculos de Sergi Belbel en los que el público vivía el espectáculo de una manera diferente, cosa que implica una mayor proximidad al escenario y, en consecuencia, una participación distinta que podríamos llamar *escenográfica*. Nos explicamos. El recurso de Belbel consistía en dar movimiento al escenario o a las gradas destinadas al público, de forma que la perspectiva del espectador fuera cambiando a lo largo del espectáculo. La primera vez que vimos este recurso fue en el año 2000, en la Sala Beckett, donde dirigió *Fragments d'una cara de comiat llegits per geòlegs* (Fragmentos de una carta de despedida leída por geólogos), del canadiense Normand Chaurette. El escenario a cuatro bandas estaba formado por una gran mesa en la que los actores interpretaban sus respectivos papeles. Sin embargo, al cabo de unos minutos, el público notaba que la mesa se había movido y la perspectiva modificada. Ese imperceptible movimiento hacía que la mesa fuera girando y los actores nos dieran la espalda o estuvieran de frente en distintas ocasiones a lo largo del espectáculo. Tres años más tarde, cuando Belbel ya era director del Teatre Nacional de Catalunya, montó la versión teatral de la mítica película norteamericana *Primera Plana*, situando el escenario entre las gradas del rígido y mastodóntico Teatro Nacional. El resultado fue que el nerviosismo de los periodistas en la sala de prensa, ante la fuga del condenado a muerte, se contagiase de manera evidente entre el público. El mismo año, Belbel montó en el Teatre Lliure, *L'habitació del nen* (La habitación del niño) de Josep Maria Benet i Jornet, un sórdido drama centrado en la muerte del hijo de una joven pareja, que convertía en unos extraños a la pareja protagonista. Esa separación, lenta e inexorable, se hacía evidente a partir de la progresiva separación entre las gradas y el escenario, gracias a un mecanismo. Belbel ha utilizado en otros espectáculos este recurso como, por ejemplo, en el éxito comercial *El crèdit*, de Jordi Galcerán (la Villarroel, 2015). Sin embargo, la máxima expresión de esta *participación escenográfica*, sugerida a través del movimiento de las gradas destinadas al público, la hallé en una puesta en escena de Lluís Pasqual, director del Teatre Lliure, en el montaje *Els ferèstecs*, (*Los rústicos*) de Carlo Goldoni, en 2003. La grada giraba 360 grados y se iba parando para que los actores representaran una escena, reemprendiendo el movimiento circular al finalizar cada escena. El teatro era un tiovivo, una delicia de espectáculo, una participación sorprendente.

Otro de los ejemplos de esta búsqueda desde el teatro de una actitud participativa del público la encontré en un texto dramático de un autor polaco, Ingmar Villqist, cuya obra *Helverova No* (La noche de Helver) proponía un final en el que el público se abalanzaba literalmente hacia el escenario y lo abandonaba tras cruzarlo, arrollando a los dos personajes que había en el escenario, representando una avalancha de energúmenos fascistas. Me explicaré. La obra cuenta la historia de una madre y su hijo durante los momentos cruciales de la llegada de los nazis al poder. El joven, un

discapacitado mental, se siente fascinado por la estética militar, mientras la madre -en el fondo no es ni su madre, y el personaje del hijo vira hacia una especie de epílogo del bastardo de Woyzeck-, teme las consecuencias que ello puede conllevar para su integridad. Al final de la historia, los dos aguardan en su pequeño apartamento a que la masa descontrolada procedente de la calle entre por la fuerza en su casa y acabe con ellos. Es entonces cuando el público, convertido en esa horda, entra en el escenario e invade el espacio privado para devorarles. Triste papel participativo. En la única puesta en escena que he visto de la obra, a cargo de una compañía bosnia (Grec 2015, dirección de Dino Mustafić), no incluía esta última escena, imagino que por la complejidad de dar salida al público por detrás del escenario o, simplemente, para no complicarles la vida a los espectadores. Se podría argumentar, con razón, que algunos textos clásicos también imponen la participación del público, como sucede en la asamblea de *Un enemigo del pueblo* o, más próximos y contemporáneos, como *¡Ay, Carmela!* de Pepe Sanchis Sinisterra. Sin embargo, la fuerza del final de *La noche de Helver* tiene algo de especial, más participativo, sin el simulacro de una presencia abstracta.

Otro ejemplo interesante y muy reciente. El bailarín y coreógrafo Israel Galván en su espectáculo *Fla.Co.Men* (2016) plantea en un momento determinado un baile individualizado para una persona del público, bailando delante de su butaca -claro, en primera fila-, estableciendo una conexión íntima y pública, al mismo tiempo. Todo el espectáculo de este magnífico creador andaluz está planteado como una *jam session*, con excelentes guiños a las vanguardias artística y musical. En un momento determinado, Galván plantea el silencio de Cage en su célebre *4:33*, demostrando el nivel de participación y entrega del público en el espectáculo. Esa misma cita de la obra de Cage, la vivimos en un espectáculo de Carles Santos, *Chicha Montenegro Gallery* (2011), con un silencio más incómodo del público a pesar de tratarse de un músico.

Y si nos pudiéramos a hacer memoria saldrían más y más ejemplos parciales de esa *participación* en el teatro. Sin embargo, los límites de la participación siempre están claros, el público va al teatro a que le ofrezcan algo y el actor, ejecutante, bailarín, o lo que sea, a ofrecerlo. El bucle de retroalimentación autopoiético, del que habla Erika Fischer-Lichte, se ocupa del resto.

De nuevo, para concluir, me parece acertado recurrir a unas palabras escritas por Rodrigo García, cuya mirada devastadora da en el centro de la diana: “Yo lavo mi conciencia con mi discurso inconformista y el público hace lo propio, y juntos, creador y público, no hacemos más que engrasar la misma rueda que nos está aplastando.” (García, 2009:508). Para respirar aire fresco mejor volver a la calle, el lugar de la *participación* y allí imaginar una nueva participación más real, libre y anónima. No habrá más remedio que superar los límites del teatro y adentrarnos en la performatividad.

La síntesis: lejos del teatro, la calle

Vemos cómo el poder se manifiesta en todas partes y, por supuesto, también en las calles. Los monumentos, los grandes edificios y los trazados urbanísticos son, como ya sabemos, expresión del poder político y económico que decide dónde y por qué las calles son como son y se llaman como se llaman. La conquista de la calle por parte de la ciudadanía es uno de los elementos clave de las últimas décadas y el punto central del debate sobre la democracia y la participación popular. ¿Cómo se visualiza esto desde las acciones parateatrales y participativas? Son tantas y tan variadas las ocupaciones de las calles de nuestras ciudades que podríamos confeccionar un largo listado que va desde las protestas, manifestaciones y acampadas, hasta la asistencia

regular y reiterada a las terrazas de los bares y a las fiestas de los barrios, o bien las bicis y los patines, circulando por las aceras describiendo una trayectoria, o los sin techo, que duermen protegidos por cartones en cualquier esquina.

Sin duda, la participación es un elemento esencial del discurso político y estético de nuestro tiempo. Los cinco años pasados desde el 15-M alimentan esa constatación, especialmente para una nueva generación que ya no tiene nada que perder, porque se lo están quitando casi todo. Por todo ello, el teatro ya no puede contener ese discurso, me atrevería a decir que utópico, de la participación activa del público y la transformación de las políticas sociales y económicas.

La calle se ha convertido en el lugar de la participación tanto política como estética, como recordaba muy acertadamente Vicente Verdú, enfrentándola a los artefactos que en teoría nos mantienen conectados:

Creíamos que el mundo de había vuelto transparente gracias a los nuevos medios de comunicación, pero poco a poco notamos que tanto artefacto arrojaba toneladas de confusión. La calle es la alternativa. Es decir, la opción de contemplar las cosas en pleno centro urbano sean ellos los personajes protagonistas o acabando siendo nosotros los actores en legión. (Verdú, 2013, 20 de abril)

Y ya en la calle nos preguntamos: ¿cuántos años hace que los indigentes duermen en los cajeros automáticos? Esa quizá sea la auténtica *Fundación* solidaria de estas entidades con ánimo de lucro. ¿Cómo hacer frente a las políticas neoliberales que atacan los pilares del estado, sin ocupar las calles y las plazas? ¿Votando? Quizás, pero los años le vuelven a uno escéptico, y sabe que ni los tribunales ni las grandes corporaciones se someten al escrutinio del pueblo. Y, al final, a uno le acaban preocupando otras cosas: los rastros que dejan los artistas/activistas ocultos en las calles que reflejan y *pulsionan* la realidad, y nos permiten *participar* de una manera inédita y llena de posibilidades.

De esta manera en la calle encontramos a médicos y enfermeras madrileños protagonizando un simulacro de los fusilamientos de Goya, como protesta por los recortes en Sanidad; a un grupo de personas disfrazadas de banqueros parodiando la estafa de las acciones preferentes; a un grupo de abuelos vestidos con las mismas camisetas, llamados Yayoflautas, dándole a las cacerolas delante de una sucursal bancaria; o a la estatua de Colón en pleno centro de Barcelona, vestida con la camiseta del Barça (como promoción de una multinacional de ropa deportiva) acompañada por un globo de grandes dimensiones -creado por el colectivo alternativo En medio-, con el lema: "Campeones en paro"; sin olvidar las reiteradas ocupaciones de antiguas sucursales de bancos expropiados para convertirlas en bancos de alimentos y en aulas de formación para adultos parados. Todos ellos se rebelan contra la sentencia por la cual: "Estamos invitados a convertirnos en figurantes del espectáculo, después de haber sido considerados como sus consumidores." (Bourriaud, 2006:143).

Es aquí donde los límites entre los diversos tipos de creaciones se diluyen. No podemos hablar de teatro, de arte, de performance, de accionismo. Hablamos de arte comprometido, de protesta ante la injusticia repetida y perpetuada por el sistema. Sin embargo, el arte juega un papel clave, un lugar inédito en la historia del arte, al presentarse de manera insólita e imprevista. La participación es la base de esas creaciones social-artísticas.

Algunos artistas como el fotógrafo Josep Maria De Llobet hacen sorprendentes propuestas derivadas de esta situación. En una reciente exposición (junio de 2016), De Llobet plantea las consecuencias de esa crisis, presentando una exposición con las

fotografías de las oficinas bancarias que han cesado en la actividad, todas ellas con los vidrios de las puertas y ventanas pintadas de blanco. Propone ese blanco como una nueva aproximación irónica y sarcástica al “blanco sobre blanco” de Kazimir Malévich. O qué decir del malagueño Karmelo Bermejo, capaz de enterrar en una plaza de Vitoria (País Vasco) el dinero de una ayuda de la Fundación Botín, que asciende a diez mil euros. Su acción deviene una metáfora potente de la corrupción reinante. Un perspicaz comentarista, Iván de la Nuez, ha considerado esa acción como “una bomba adosada programada para hacer estallar la verdad desnuda de nuestro último espolio” (en Molina 2016, 8 de mayo).

Las formas teatrales o parateatrales, en la mayoría de ocasiones, pueden revelarse como una potente arma estética contra las políticas institucionales, aunque en ocasiones están atrapadas todavía por las espesas redes de la ficción. Su máximo valor se da en la calle y, por ello, adquieren una potente carga de veracidad. La calle está viva y es el lugar de la participación y allí es donde se muestra una nueva faz de la creación performática a la que vamos a referirnos.

Primero, hablemos de la calle en abstracto. Luego, nos referiremos a nuestras calles, las que pisamos y conocemos, donde las sutiles participaciones adquieren un sentido íntimo y, no por ello, menos importante y satisfactorio. El antropólogo Manuel Delgado, uno de los ensayistas y profesores que más se han acercado a la realidad de la calle, escribía hace casi quince años:

En cualquier caso, la instalación de piezas de arte en espacios públicos ha querido servir para paliar por la vía ornamental las carencias de legitimidad simbólica. Nos encontramos de este modo ante lo que podríamos llamar *artistización* de las políticas urbanísticas, es decir, producción de efectos embellecedores del espacio público que han sido demasiadas veces puro maquillaje destinado al autoenaltecimiento de las instancias políticas o empresariales que han hecho el encargo o a ocultar los fracasos estructurales, cuando no ambas cosas a la vez. (Delgado, 2002, 28 de enero).

El autor observaba cómo las calles estaban viviendo un proceso de *artistización*, que no ha hecho más que incrementarse de manera exponencial en estos quince años, hasta convertirse en un síntoma más de la estetización del mundo, al que asistimos de manera imparable y sin palabras de consuelo o justificación. El brillante análisis de Delgado criticaba duramente las políticas de maquillaje que dejaban en la cuneta a todos aquellos que no servían para los fines de lucro con los que se redecoran una y otra vez las ciudades, entregadas a la fiebre del turismo masivo. No es un fenómeno nuevo, ni tan solo reciente, pero esta *artistización* es una realidad que transforma las calles de las ciudades en las que vivimos, ante la cual no somos indiferentes.

Una de las consecuencias es que la calle se ha convertido en un lugar alternativamente simbólico, con anagramas múltiples, atrofiados y escondidos a las miradas de los transeúntes que normalmente no tienen ningún interés en encontrarlos y establecer un *feedback* con ellos. Me explico. Múltiples porque aparecen por doquier en formatos tan distintos como una pintada en la pared, el tuneo de una bici o unas baldosas pegadas en el mobiliario urbano. Atrofiadas porque en su propia concepción muestran una carencia, una disminución, son fruto -a pesar de su planificación- de una improvisación y/o de un acto de rebeldía. Escondidos porque, en muchas ocasiones, buscan una mirada cómplice, una *participación* furtiva entre el ejecutor y el paseante, nada más y nada menos. El turismo lo puede todo: en Barcelona se organizan *tours* que consisten en pasear a los turistas por los barrios del centro para enseñarles los grafitis que han pintado allí artistas locales y de distintos países.

Es interesante comprobar cómo las calles han pasado de las pintadas a las creaciones artísticas. Este es sin duda un síntoma de este cambio hacia una *artistización* del arte callejero. En una exposición reciente (junio de 2016), se reproducen las fotografías que ilustraban un libro publicado hace casi cuatro décadas (Rodri, 1977) que mostraba y comentaba las pintadas que se hacían en las calles a finales de los años setenta, momento en que se produjo la llamada Transición democrática. Todo eran frases, conceptos expresados mediante el lenguaje a través de la ironía, la indignación, el hastío. Ahora, en cambio, esos mensajes se han diversificado, conviven las pintadas con las verdaderas obras de arte callejeras, desde latas pintadas formando frases hasta verdaderos retablos. Imaginamos a todos esos artistas *participando* en una coreografía imposible. La eclosión del *mapping*, las múltiples actividades destinadas a popularizar el grafiti, como las rutas urbanas para los turistas, son intentos de neutralizar esa creatividad que aparece por doquier, imparabile, maravillosa.

En una exposición celebrada en el MACBA (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona) en 2014, titulada *Nonument*, se proponían casi una treintena de intervenciones artísticas en las calles de la ciudad, con resultados tan atractivos como sorprendentes. En uno de los más llamativos, Álex Giménez y Jorge Rodríguez, proponían una maqueta titulada *1714*, en la que un enorme preservativo cubría el mástil y la gran bandera catalana instalada en el complejo llamada Born Centre Cultural, lugar de culto del nacionalismo catalán.

Pero la participación *estética* no es la única que tiene una raíz performativa. Como hemos visto, las protestas y los conflictos sociales estallan en las calles. El *totalitarismo blando* que han promulgado los gobiernos municipales en las dos últimas décadas han llevado, con el estallido de la crisis de 2009, a una revitalización de la cultura callejera expresada en las movilizaciones de la Plataforma de Afectados por la Hipoteca (PAH), que ha asumido el papel que debería haber jugado el Estado, con mayúsculas, ocupando edificios propiedad de los bancos rescatados, para dar salida a los múltiples dramas humanos vinculados con esta estafa. Las protestas, incluidos los llamados escraches, han sacudido algunas calles de nuestras ciudades, que antes eran testimonios semidesiertos de esos mismos dramas. Algunos defensores de la función social de la PAH, como el filósofo Joan Subirats, en Barcelona, o Amador Fernández-Savater, en Madrid, han defendido la idea de que estos actos son verdaderos procesos constituyentes, que a partir de la participación pretenden abolir el Régimen jurídico, político y social en el que vivimos para levantar un nuevo orden más justo y equitativo, que ponga en jaque el clasismo triunfante.

Esta nueva actitud provoca que los teóricos de los nuevos movimientos sociales hablen de las “nuevas formas de participación ciudadana” (Subirats-Vallespin, 2015: 73-74) que aparecen: “cuando los partidos políticos tradicionales se sienten incapaces de afrontar los problemas derivados del deterioro de las políticas sociales y los servicios públicos.”

Y quedarían otras reflexiones sobre el poder de las imágenes en nuestro pequeño-inmenso mundo. Y aquí los libros y reflexiones de Georges Didi-Huberman y Jacques Rancière nos iluminan, como las palabras escritas y pronunciadas por Óscar Cornago nos enriquecen. Y las de muchos otros, ilustrados, académicos o anónimos artesanos de las calles. Nada que añadir y mucho por conocer.

Mis calles, mis realidades

Pero nada es nuevo, totalmente. Años antes, con el estallido de la guerra de Irak, -la de las armas de destrucción masiva-, las ventanas y balcones de los pisos se llenaban de personas que durante diez minutos no paraban de repicar sus cacerolas. Una

participación que podríamos llamar simple y llanamente *participación*. Y aun, antes, me refiero a Barcelona, se impidió el encuentro anual del Banco Mundial, en 2001, poniendo de manifiesto que esa no era una organización bien recibida por la ciudadanía. Sin embargo, nada de teatro. Y, sin embargo, ¡cuánto teatro!

Y así llegamos a nuestras calles. Como decíamos anteriormente, solo conocemos razonablemente bien nuestras calles, las de nuestro barrio, las de una parte de nuestra ciudad, que se elevan como una metáfora de todas las calles del mundo, singulares, con sus propias historias. En Barcelona, las movilizaciones masivas, más allá de las vinculadas con el nacionalismo -que han sido las más masivas, hasta el punto que artistas y antropólogos han hablado de estas manifestaciones como “monumentos humanos”¹- tienen un largo historial de *rebeldías* que se podría remontar a las centurias precedentes y que de manera genial sintetiza el periodista y escritor Guillem Martínez cuando se refiere al *monumento al rebelde desconocido*, un trozo de piedra, que el autor atribuye al período ibérico, perdido en la montaña del Tibidabo (montaña que separa la ciudad del interior, encajándola entre el mar y la montaña) que servía para torturar y ejecutar a los *rebeldes* y a partir de la cual inicia su magnífica y singular mirada de la ciudad (Martínez, 2009:13-14).

1. El 20 de abril de 2016 en el Palau de la Virreina (Barcelona) se organizó un debate en el que participaron Gerard Horta (antropólogo), Daniela Ortiz (artista) y Galdric Peñarroja (activista) para definir esas manifestaciones como arte o, al menos, como “monumentos humanos”.

En conclusión, la participación es un límite que el teatro extrañamente puede sortear. Cuando empieza la verdadera participación del público en el espectáculo, se termina el teatro y empieza la política, el activismo y sus múltiples derivadas. Sin embargo, la participación de los ciudadanos en actividades públicas de protesta o reivindicación, tienen casi todas ellas un carácter performativo y, por qué no, teatral. Pero el axioma de las segundas vanguardias: arte igual a vida, no ha trascendido plenamente al ámbito escénico, y el teatro no es igual a vida, a pesar de lo que digan todos los clásicos. Qué le vamos a hacer: el teatro es mentira. O quizá no.

Bibliografía

- » Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- » Cornago, Ó. (2015). *Ensayos de teoría escénica. Sobre teatralidad, público y democracia*. Madrid: Adaba.
- » Delgado, M. (2002, 28 de enero). “Arte y espacio público”. En *El País*. Consultado el 13 de junio de 2016 en http://elpais.com/diario/2002/01/28/catalunya/1012183643_850215.html
- » Delgado, M., (2007). *Sociedades movedizas*. Barcelona: Anagrama. Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado.
- » Fernández-Savater, A. (2015). *Fuera de lugar. Conversaciones entre crisis y transformación*. Madrid: Antonio Machado.
- » Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada.
- » García, R. (2009). *Cenizas escogidas*. Madrid: La Uña Rota.
- » Martínez, G. (2009). *Barcelona rebelde. Guía histórica de una Ciudad*. Barcelona: Random House Mondadori.
- » Molina, M. (2016, 5 de mayo). “Arte offshore”. En *Caffe Reggio*. Periodismo de opinión. Consultado el 13 de junio de 2016 en <http://www.caffereggio.net/2016/05/08/arte-offshore-de-miquel-molina-en-la-vanguardia/>
- » Palomar, S. (1987). *El ball de diables al Baix Camp. Aportacions a l'estudi del Ball de Diables a Catalunya*. Reus: Centre de Documentació sobre cultura popular Carrutxa.
- » Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ediciones.
- » Rodri, J. (1977). *Pintades – Pintadas. Barcelona: De Puig Antic al referèndum*. Barcelona: La Gaya Ciencia. [Ilustrado con fotografías del Foment de les Arts Decoratives (FAD)].
- » Saumell, M. y Ferrer, E. (1988). “La dilatación de los confines teatrales”. En AA.VV. *La Fura dels Baus*, 38-58. Madrid: Centro de Documentación Teatral (Cuadernos *El Público*, n.3).
- » Subirats, J. (2014). *Decisiones públicas*. Barcelona: Ariel.
- » Subirats, J. y Vallespín, F. (2015). *España/Reset. Herramientas para un cambio de sistema*. Barcelona: Ariel.
- » Verdú, V. (2013, 20 de abril). “La calle”. *El País* (edición Catalunya).
- » Villqist, I. (2009). “La nit d’Helver”. Trad. Xavier Farré. *Assaig de Teatre*, (70), pp. 96-124.