

Estéticas de la participación y éticas del (des)encuentro*



Óscar Cornago

Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid

oscar.cornago@cchs.csic.es

Fecha de recepción: 11/08/2016. Fecha de aceptación: 02/10/2016.

Resumen

La participación no solo implica una acción, también una ficción que la envuelve y le da sentido. Este artículo discute algunos cambios paradigmáticos en las formas de entender la relación entre la obra y el público, y a partir de ahí el discurso de la participación desde los años sesenta. Para ello, a nivel teórico, se selecciona una serie de estudios que han marcaron aquella época y otros que han tenido especial relevancia en el momento actual y, a nivel escénico, se analiza desde el punto de vista del lugar del espectador diversas obras actuales donde de una manera explícita se interpela al espectador para involucrarlo en el hecho escénico. La participación se revela no solo como la posibilidad de una acción y un encuentro, sino como un elemento performativo de una representación sobre la que se teje una ficción colectiva.

Palabras clave

Participación
interpretación
estética
público
performance

Abstract

Participation involves not only an action, also a fiction that surrounds it and gives it meaning. This article discusses some paradigmatic changes in the ways of understanding the relationship between the work and the public, and from that point the discourse of participation since the sixties. To do so, theoretically, some studies that have marked those years and others who have had special relevance in the present moment will be considered, and from the perspective of the current stage several works will be discussed from the point of view of the relation to the spectator and the way to involve him in the stage event. Participation is presented not only as the possibility of an action but as a performative element of a representation holding a fiction collectively.

Key words

Participation
Interpretation
Audience
Aesthetic
Performance

* Este artículo es resultado del proyecto «Las prácticas escénicas como forma social del conocimiento. Una aproximación crítica a la idea de participación» financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (HAR2014-57383-P) y supone un desarrollo de una serie de temas abordados en mi libro del 2015, *Ensayos de teoría escénica. Teatralidad, público y democracia* (Madrid: Abada).



Cidade da cultura. Santiago de Compostela. Galicia. España. Fuente de la imagen: <http://www.turismo.gal/>

¿Qué significa ser participativos? La representación de la participación

Entre enero y febrero del 2016 asistí a un festival recientemente creado de artes escénicas. Se presentaba con la denominación de festival de teatro, danza y artes de acción. En esta su segunda edición se afianzaba en su propósito de abrir la escena local a formas teatrales menos convencionales. [Escenas do cambio](#) se celebra en Santiago de Compostela, en España, en la llamada Cidade da Cultura de Galicia, un complejo de servicios culturales situado en el Monte Gaiás, ligeramente a las afueras de la ciudad. Se trata de un conjunto arquitectónico llamativamente monumental, obra del arquitecto Peter Eisenman.¹ Su construcción fue iniciada en el 2001, pero se suspendieron en el 2006, después de haberse concluido un mínima parte de los edificios proyectados y tras haber triplicado el presupuesto inicial. Su espectacularidad catedralicia, teñida por un cierto decadentismo que le confiere el hecho de estar aún en construcción con andamios a la vista, otorga a todo el conjunto un aire fantasmagórico de espacio despoblado y difícilmente habitable, una situación que iniciativas como este festival tratan de remediar. Entre sus deseos, el director, Pablo Fidalgo, resaltaba las siguientes palabras en la presentación en la web: “Queremos un público activo, transformador, que inventa, que imagina, que se enamora, que lucha y se contradice con nosotros, un público firme. Un público que sabe y no sabe lo que quiere. Un público que hace preguntas, que busca el encuentro”.² El punto de partida para hacer realidad el encuentro es asumir su otra cara, la posibilidad del desencuentro con la que va a estar coexistiendo en tanto que un fenómeno vivo y en conflicto. En el caso de Escenas do cambio, esta situación previa quedaba expresada desde la propia arquitectura de la sede del festival. Hacer visible el desencuentro, que es, por otro lado, un resultado directo de la necesidad de cualquier escenario de afirmarse sobre unas distancias, es también la condición para que llegue a darse algún tipo de encuentro.

El carácter teatral de este festival, como por extensión de cualquier otro acontecimiento público, hace que la participación se construya como un elemento de la propia representación que ese evento u obra hace de sí mismo antes de llegar a realizarse. La participación queda asegurada como parte de la proyección pública de la obra, una pieza clave de una ficción que necesita afirmarse como resultado de una acción colectiva. La participación es citada, nombrada y expuesta, antes de llegar a ser aquello que parece

1. <http://www.eisenmanarchitects.com/city-of-culture.html>. Consultado el 10 de junio de 2016.

2. <http://www.escenasdocambio.org/que-es/> Consultado el 15 de junio de 2016.

prometer: una posibilidad abierta a lo imprevisto, la posibilidad de un movimiento o un cambio. Donde antes estaba el espectador ahora está el participante, el colaborador, los asistentes o cómplices que de un modo u otro son interpelados directamente. La desconfianza ante lo público ha convertido la figura del participante en un aliado tan necesario como inoperante para seguir creyendo en un contrato social capaz de legitimar un evento como público. La sociedad, como los malos maestros, optó por echar la culpa de su fracaso a los pupilos, acusados de ser demasiado pasivos.

El diagnóstico de los situacionistas ya en los años sesenta apuntaba, sin embargo, en otra dirección: “Toda planificación urbana se comprende únicamente como campo de publicidad-propaganda de una sociedad, es decir: como organización de la participación en algo en lo que es imposible participar” (Kotányi y Vaneigem, 1961). Desde entonces dicha imposibilidad ha crecido a medida que los sistemas sociales se han especializado buscando su rentabilidad, a pesar antes que a favor del público, en un medio altamente competitivo donde el número de espectadores, convertidos en usuarios, pasa a ser moneda de cambio. Si un espacio público demuestra su carácter participativo es directamente valorado de forma positiva. Ahí se acaba el debate, como si fuera indiferente aquello en lo que se está participando y el modo de hacerlo. ¿Y cómo se demuestra el carácter participativo? Con números. El urbanismo y las artes escénicas se parecen en cuanto proponen la organización de un encuentro/circulación de personas en un espacio que necesita representarse como resultado de ese fenómeno colectivo. La debilidad del sentido de pertenencia a los grupos sociales ha hecho necesario apelar a la participación directa de los usuarios. Esta queda limitada al ordenamiento de un nosotros utilizado como discurso legitimador de la propia representación, que a su vez es una pieza más dentro de una maquinaria económica.

Sin embargo, y esta es la hipótesis que vamos a defender, la única participación real en términos de acción colectiva es aquella que sucede antes, después y a pesar de su propia representación, antes, después y a pesar de la obra, del urbanismo o de la institución. Es la participación que se produce por fuera de la participación representada, la que no se puede medir porque opera de una forma imprevista. Y es en la medida en que esta se sitúa a una cierta distancia cuando consigue transformar, atravesar o desbordar los medios en los que opera, es decir, el propio sistema que nos invita a participar. La distancia, un elemento clave de la representación, se convierte así en un requisito también para la transformación de esta representación a través de la participación.

El problema del público, al que la conciencia de fracaso social le ha añadido el calificativo de participativo, es un clásico, un tópico y al mismo tiempo una ecuación sin resolver. Decirle al público lo que tiene que hacer no da como resultado un público más vivo, sino más obediente. Desde que el arte decretara su autonomía, arrastrando consigo la producción cultural como entretenimiento estético o intelectual, la pregunta por el “para qué” de la actividad artística quedó en el aire y, con ella, el lugar que debía tener en relación a ese público tan necesario como irreal. La dificultad para contestar esta pregunta -cómo atraer al público, interesarle, implicarle, hacerle formar parte-, y a la vez la importancia que conlleva, explica que con frecuencia sea reducida a un tópico que aparenta tener una respuesta que está lejos de tener. El público ha pasado a ser un lugar común, objeto de todas las retóricas, ya provengan de la política, el activismo, la pedagogía, la investigación o las artes. La necesidad de participación es la respuesta a dicho planteamiento. ¿Pero cuánto de realidad hay tras ese deseo de participación? ¿De verdad se quiere que las obras, las instituciones y los espacios los cree realmente el público?

Para despejar esta duda la oferta de actividades culturales del Ayuntamiento de Madrid para el verano del 2016 distinguía entre teatro, música, danza y actividades

participativas, un Ayuntamiento que después de dos décadas en manos del partido conservador había cambiado de signo político girando hacia una izquierda social. Dentro del apartado de actividades participativas se agrupaban propuestas como bailes, fiestas populares y encuentros en espacios al aire libre en los que las formas de participación quedan abiertas o están de entrada menos definidas.³ Numerosos trabajos tanto de las artes visuales como de las escénicas han recreado de forma creciente desde los años noventa estos entornos cotidianos de socialización continuando el legado de algunos de los entornos artísticos más renovadores desde los años sesenta. Del otro lado quedaban, como se hace notar de forma explícita en la peculiar clasificación del Ayuntamiento, los géneros convencionales como el teatro, la música y la danza cuya dimensión participativa parece cuestionarse. Si bien dicha clasificación tiene la virtud de hacerse entender a nivel coloquial, presenta el inconveniente de esquivar el problema de la participación que nace, no de aquellos fenómenos de los que de forma natural se espera que sean participativos como un recorrido, una fiesta o un baile, sino de otros ámbitos artísticos y no artísticos cuya organización delimita claramente el sitio y la función que debe ocupar el público. Como forma de indagar en los límites de la participación, no nos vamos a centrar en este estudio en este tipo de propuestas abiertas, donde el lugar de los asistentes como la propia escena queda diluida, sino en obras donde la escena queda regulada por convenciones que citan directamente el hecho de la participación haciéndola visible como un elemento problemático. En estas obras, al igual que en muchos otros terrenos culturales, participar o no participar se convierte en una opción marcada como conflicto determinante de ese hecho colectivo que es cualquier escenario, real o virtual, para el que se podría suscribir los mismos deseos que se expresaban en el festival Escenas do cambio: “Queremos un público activo, transformador, que inventa, que imagina, que se enamora”. ¿Pero qué implica realmente ser activo y transformador, ser capaz de inventar, de imaginar y enamorarse? ¿Y cuánta dosis de esta capacidad transformadora los sistemas artísticos y no artísticos están preparados para aceptar?

3. Véase en este mismo monográfico el trabajo de Rebeca Asensio sobre el Poblado Dirigido de Fuencarral y el recorrido musical y gastronómico, con baile final, incluido en la programación del Ayuntamiento de Madrid dentro de este grupo de actividades participativas.

La pregunta por el público viene de lejos, aunque el modo de responderla no ha dejado de variar. Su evolución corre en paralelo a las maneras de organizar el espacio y las formas de convivencia. La calle y las personas que la transitan son el terreno común en el que confluyen prácticas sociales que no en vano han sido reformuladas como espaciales. La categoría del espacio adquiere toda su importancia en un medio que aparenta promover el intercambio y la relación entre personas distintas. El público deja de ser un punto de llegada, para convertirse en el lugar de partida, el material humano básico con el que se trabaja. La respuesta parece pasar por la colaboración, un imaginario social que impregna las formas de producción características del capitalismo cognitivo. El *entre todos* es la ficción que sostiene la dimensión social de la esfera pública. Como parte de esta, el ámbito artístico se ha convertido en un campo de pruebas para poner en práctica, cuestionar y desordenar lo que podría denominarse un nuevo paradigma estético, el paradigma de la participación. La alarma salta de inmediato: ¿acaso es la participación una nueva estrategia de estética?

La respuesta depende del modo en que consideremos la estética, tradicionalmente identificada con una actitud contemplativa teñida a menudo de una intensa carga intelectual relacionada con la capacidad personal y propia de juzgar lo que se está percibiendo. Ante el peligro de la distancia impuesta por la pasividad atribuida a la estética, la promesa de integración del público se plantea como una superación de esta a favor de la poética, es decir, un modo de hacer antes que mirar. Ahora bien, este planteamiento retoma una dicotomía esencialista -estética frente a poética, apariencia frente a realidad- cuya pertinencia resulta cuestionable. ¿No es mirar, escuchar o el mero hecho de estar presente una acción y pensar no es una forma de hacer? Si el arte se considera una acción es porque consiste en un modo de hacer -y hacernos-sensible, con lo cual la diferencia clásica entre poética y estética quedaría anulada en

la medida en que la propia estética supone también un proceso activo de percepción y transformación. No se trata de contraponer la verdad performativa, que recae ahora del lado del público, frente a la mentira de la representación estética, sino de distinguir actitudes distintas frente a un hecho social como el arte que ocurre en un momento y lugar determinados. La clasificación entre participativo y no participativo resulta a estas alturas claramente insuficiente. La producción de lo sensible queda así integrada en ese mismo lugar intermedio en el que se quiere situar al público, entre medias del objeto y el sujeto, del que mira y el que hace, un espacio de operaciones en el que hay que volver a encontrar la potencia transformadora de la actividad poética más allá de sus efectos más visibles a través de la invitación explícita a convertirnos en actores. Dicho de otro modo, antes inclusive de decidir participar en un determinado medio, todos estamos ya participando por el hecho de ocupar físicamente un espacio, por el hecho de percibirlo y percibirnos como parte de ese espacio. Antes de ser espectador o actor, público, comisario cultural o artista, cualquiera está ya participando como alguien que nunca tuvo solamente una de estas identidades. Proponer la participación en relación únicamente al rol social, a la condición de actor, espectador, político o ciudadano, es reducirla a una representación –participativa– de esas mismas funciones.

“No podíamos sospechar que se aproximaba un tiempo, un tiempo que ya está aquí y que es precisamente el tiempo moderno, en el que quien no jugase perdería todo el tiempo y posiblemente más que quien jugase”. Esta cita de Charles Péguy, escrita a principios del siglo XX, les sirve a Boltanski y Chiapello (2002) para abrir su análisis de las nuevas formas de producción puestas en marcha desde los años setenta. Para este nuevo capitalismo inmaterial, centrado en la producción de relaciones, afectos y conocimiento, las diferencias entre vida y trabajo han dejado de operar. De ahí la pregunta, ¿desde dónde plantear la participación, desde la vida o desde el trabajo? Es por esto que si el siglo XX se abre con la demanda de una sociedad más participativa, se cierra con una saturación acompañada de una buena dosis de desconfianza hacia unos mecanismos de participación que son en realidad la clave de unas formas de producción y consumo que tampoco distinguen entre objetos inmateriales o materiales, entre cultura, conocimiento, emociones o mercancías. Esto es lo que lleva al arquitecto e investigador cultural Klaus Miessen a referirse a *La pesadilla de la participación*. La carga negativa del concepto de participación explica su sustitución por otro menos marcado como el de colaboración, compromiso, implicación o complicidad. Participación frente a colaboración se convierten en las dos caras de una misma necesidad de ser más de uno, de hacer con los demás. Por detrás de las diferencias que tratan de distinguir entre buenas y malas prácticas de participación, late un planteamiento maniqueo entre formas verticales de organización y formas horizontales. Lavar la inocencia de la participación recurriendo a la supuesta inocencia de la colaboración o de la complicidad no parece la solución.

El problema no reside únicamente en las formas de participación, sino en los modos y entornos que generan, que con frecuencia deben ser rentabilizados a favor del sistema desde donde se propone dicha participación. La economía actual ha conseguido transformar cualquier actividad en una forma de trabajo y un modo de producción. El ciclo de protestas sociales que abrió el siglo XXI han hecho evidente la crisis del orden neoliberal, poniendo de manifiesto la necesidad de articular formas de convivencia, que no de participación, que escapen a la condición de objeto de consumo, en muchos casos artístico. ¿Participar en algo, sentirse parte de un espacio, implicarse en un proyecto es un trabajo o una condición humana? ¿Y si fuera esto último, no habría que buscar sus huellas más allá de su rentabilización en función de un determinado interés?

La crítica a la participación no proviene, por tanto, de una reacción al panorama clásico de la modernidad, como expone Miessen, sino de lo que habría de venir a partir de

los años noventa, unas formas de participación que, aun tratando de recuperar una cierta inocencia a través de una apariencia más horizontal, responden en realidad a la pérdida de dicha inocencia por parte de un público saturado de ofertas participativas y con el que no obstante hay que seguir contando. Los modos de participación se han hecho menos evidentes y más complejos, también por ello menos ingenuos. Referirse a la participación con el horizonte de las dictaduras militares de fondo, cuando en muchos casos no existía el derecho de reunión, es obviamente distinto que hacerlo en el contexto de las democracias actuales. Hoy la oferta de medios de participación abarrotan los pasillos de cualquier supermercado cultural; una oferta sostenida por una economía basada en un sistema de redes, flujo y flexibilidad laboral, que encontró mejor acomodo en las democracias que en sistemas militares excesivamente rígidos. Es a partir de los años noventa, cuando este sistema estaba ya plenamente en marcha, el momento en el que Bishop sitúa el giro social que impulsa el nuevo paradigma del espectador, que ya Boltanski y Chiapello habían identificado como pieza clave de la economía inmaterial.

La construcción del espacio público y de lo común no exige la sola demanda de participación, sino el análisis de estas formas de participación desde una perspectiva más amplia. La cuestión ya no es si participar o no participar, sino en qué, cómo y por qué participar. La respuesta no pasa, por tanto, por un rechazo de la participación -a diferencia de los tiempos de Péguy, hoy el no participar es otra forma más de participación prevista por el sistema-, sino que implica un replanteamiento de los elementos básicos en los que se apoya la participación. Es así como la dimensión afectiva, la producción de lo común, el cuestionamiento de las identidades colectivas, el cuidado del otro, unido a formas elementales de participación social como la palabra, la escucha, la conversación, el estar juntos, la imaginación o el deseo, han pasado a hacerse visibles como forma de resistencia y crítica frente a modelos más dirigidos.

De la *Obra abierta* a *La comunidad que viene*, de *La sociedad del espectáculo* al espectáculo de lo social

En 1964 escribía Susan Sontag el ensayo *Contra la interpretación*. ¿Habría que pensar en un ejercicio crítico comparable bajo el título *Contra la participación*? Los tiempos, sin embargo, han cambiado, y con ellos el lugar que antes tenía la obra y el modo habitual de relacionarse con ella, la interpretación de la obra. A modo de manifiesto, Sontag propone el desplazamiento del paradigma de la interpretación en beneficio de formas más sensoriales, lo que hoy podríamos traducir, no sin ciertos reparos, como formas más participativas. Esto, sin embargo, no ha funcionado así. La participación se ha convertido en una nueva hermenéutica cargada de teoría y paternalismo. La tesis de Sontag sostiene que el arte ha perdido su potencia al quedar reducido a una discusión intelectual, que hoy se presenta como una discusión ética. Su perspectiva remite al giro performativo que estaba teniendo lugar en aquel momento y que está también, como veremos más adelante, en la base de la participación.

Dos años antes, en 1962, Umberto Eco había publicado *Obra abierta*, otro de los títulos emblemáticos de aquellos años. En ella ponía sobre la mesa la misma cuestión de la relación con la obra, pero focalizando el problema desde el lado de la propia obra, de la estructura y relación que esta le propone al intérprete. El semiótico italiano defendía un tipo de obra cuya ejecución tenía que ser completada por este en el doble sentido de esta función, interpretación intelectual e interpretación musical. No es casualidad que el ensayo se abra con una referencia al mundo de la experimentación sonora, que sería extensible a cualquier otro tipo de interpretación escénica o artística; no en vano, en el caso de Eco, se aplica el experimento musical sobre el *Ulises* de Joyce. Nuevamente, sujeto y objeto, el que hace la obra y lo que hace, terminan superponiéndose

como partes de una misma actividad. Interpretar una obra es también un modo de hacerla, retomando la misma dimensión performativa a la que apelaba Sontag.

Cerrando la tríada de estudios en los que se reconsidera el lugar de la obra en los años sesenta, podría citarse la publicación en 1966 de otro de los hitos intelectuales del momento, *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord, donde la exclusión del espectador como sujeto social activo se convertía en la clave para analizar las formas de producción capitalista y sus efectos alienantes. En las antípodas de la relación erótica que defendía Sontag o de la obra abierta de Eco, la obra-mercancía era identificada por Debord con el espectáculo como construcción cerrada y fetichizada en beneficio de su eficacia como objeto de consumo.

Hagamos ahora el experimento de proponer de forma comparativa algunos títulos desde los años noventa a la actualidad que permitan seguir discutiendo la relación entre la obra y el público o entre la actividad artística y el horizonte social. *La comunidad que viene* de Giorgio Agamben, ya en 1990, puede considerarse, haciendo honor a su título, un antecedente de lo que estaba por venir, una comunidad inesencial, anónima y dispersa, reacia a cualquier identificación, sobre la que volverían diez años después textos como *Teoría del Bloom* o ¿Cómo hacer?, del 2000 y el 2001 respectivamente, donde el colectivo Tiqqun, en el caso de la primera, retoma la figura del Bloom, de Joyce, como paradigma del hombre nulo y con la firme voluntad además de seguir siéndolo. La tesis de los situacionistas sobre la imposibilidad de la participación se refuerza, pero enfocándola ahora no desde el lado del espectáculo/urbanismo, sino de la gente que lo recorre. En una dirección paralela, pero desde la esfera artística, se sitúa la *Estética relacional*, de Nicolas Bourriaud, de 1996, que sirvió de síntoma de época, no exento de controversias por dejar fuera de foco el conflicto que anima y convoca la necesidad de la participación (Prado, 2011). Dentro del ámbito artístico, el hecho social como acontecimiento espontáneo se convierte en objeto de la obra, quizá por lo novedoso, pero este acontecimiento, excesivamente armónico y amigable en el sentido de Bourriaud, y como denunciaron algunos de sus críticos, parece excluir la posibilidad del desencuentro como la otra cara del encuentro, aquello que lo convierte en un espacio inestable de equilibrios y desequilibrios. Y dos años más tarde aparece el artículo referido ya específicamente a las artes escénicas, “El espectador emancipado” de Jacques Rancière, quizá uno de los títulos más citados en la teoría escénica de la última década, en la que aplica al teatro las premisas de *El maestro ignorante*, de 1987. La aplicación de este volumen veinte años después no se titula, sin embargo, el actor ignorante, como cabría esperar, sino que se propone ya desde la perspectiva del espectador, respondiendo al desplazamiento del foco de interés de la obra al público. El espacio que se abre entre maestro y pupilo, entre actor y espectador, se vuelve a defender como un umbral de intercambios e inseguridades sin una jerarquización que lo fije en una única dirección.

Podría objetarse que este puesto más específico de las artes escénicas hubiera que reservarlo al estudio de Lehmann, *Teatro posdramático*, de 1999, dada la difusión que alcanzó. Sin embargo, pasados los años de su polémica recepción, se ve con claridad que la aportación de Lehmann respondía más a la necesidad de nombrar, discutir y analizar lo que había pasado desde los años setenta a los noventa, que a una búsqueda de los caminos que habían de abrirse desde entonces. Es por esto que el concepto de Lehman de posdramático encuentra mayor sintonía con la obra abierta de Eco y por ello con la crítica a la interpretación de Sontag, que con planteamientos como los recogidos ya en *Teatro posespectacular* de Eierman, donde el imaginario informe del público ocupa el escenario central en el que lo sitúan tanto Agamben, como Bourriaud o Rancière. Si hay algo en común en estos tres acercamientos, por otro lado tan distintos, es la adopción del público, de la gente o del espectador, como acontecimiento abierto y en movimiento desde el que seguir pensando tanto la escena social como la

artística. Dicho de otro modo, la potencia social del arte pasa ahora por el lugar de la gente anónima, los otros, como interlocutores potenciales de estas obras, antes que por la obra misma como una construcción que pueda considerarse al margen de su relación con el público. Una posición que ha influido en la creciente escenificación de las prácticas artísticas en relación al público. Donde antes estaba el intérprete que Sontag quería transformar en un amante cómplice, la estructura artística de Eco o el espectáculo de Debord, emerge no el público especializado o la sociedad artística, sino la comunidad que viene o los cualquiera, como dirá Agamben, las relaciones como producto de la obra, tal como lo propone Bourriaud, o el espectador/actor ignorante.

Aun reconociendo lo aleatorio de esta selección bibliográfica, hay algo que parece fácil de constatar que es el desplazamiento de la obra como eje del discurso crítico. Esto ha puesto de manifiesto la ineficacia social de espacios neutros de exposición como pueden ser algunos teatros, festivales, galerías o certámenes artísticos que desarman la propuesta estética. Esta pierde el protagonismo que había ostentado dentro de la tradición formalista que conoció con la semiótica estructuralista de los años sesenta y setenta su máximo desarrollo. Fue a partir de entonces, coincidiendo con el desarrollo del mercado cultural, el boom de festivales internacionales de teatro y bienales de arte. Sin embargo, la obra deja de funcionar como unidad autónoma de sentido en la medida en que sus dependencias con los contextos de producción de ese sentido adquieren mayor peso. Uno de esos contextos es inevitablemente el tejido social frente al que opera la obra, identificado en muchos casos con el público. Este elemento difícil de concretar por su nivel de abstracción se coloca, si no en el centro, sí al menos en una relación más dinámica y presente en relación a la actividad artística, a lo que apuntaban ya los ensayos de Eco, Sontag o Debord, aunque planteados todavía desde el ámbito del estructuralismo. El *leit-motiv* del teatro, la obra la hace el público, se iba a llevar a sus últimas consecuencias en un intento imposible por devolver, no solo a la actividad artística, sino al medio social en general, el sentido colectivo que fue perdiendo a medida que el capitalismo cultural se hacía cargo de los espacios de producción. El problema había dejado de ser la obra para ser la sociedad a la que estaba destinada. Las discusiones en torno a lenguajes, signos y estructuras de comunicación, dejaron paso a lo largo de los años noventa y sobre todo ya en los 2000 al lamento por la ausencia de un tejido social que había quedado reducida a esos mismos signos, códigos y estructuras de producción, potenciadas a través de las comunicaciones por Internet. El problema de la obra deja paso al problema de la gente para la que se hace la obra, un público si no más escaso sí más desmotivado ante el aumento de una oferta cultural determinada por unas administraciones públicas con unos leyes del juego impuestas desde la empresa privada.

Participación explícita y participación implícita

Retomando la desiderata de Escenas do cambio, el exponente más ilustrativo del paradigma de la participación en su última edición, no solo por el tipo de obra, sino por la trayectoria y reconocimiento del colectivo que la presentaba, fue posiblemente *Europa en casa* de Rimini Protokoll. Esta obra, quizá por ser un ejemplo tan evidente de los nuevos planteamientos en relación al público, es también una muestra clara de las limitaciones de un modelo artístico convertido en una nueva estética. Los intereses de Rimini Protokoll se han movido entre el estudio de fenómenos sociales presentados directamente en escena a través de no actores al trabajo con el público, o grupos heterogéneos de gente anónima con los que los espectadores se identifican fácilmente, como protagonistas vivos de una realidad en primera persona del plural, cuya exposición en directo es el objetivo de la obra. El movimiento que se produce desde la participación de extras que encarnan historias de vida a la participación de colectivos anónimos responde a esta tendencia por hacer del espectador, en tanto que

sujeto colectivo, el actor central de la obra. Ya no se trata de interpellarle o abrirle un espacio junto a los actores prometiéndole una experiencia única o el ingreso temporal en una comunidad de iniciados, como podría suceder en los años sesenta, sino de tenerle como punto de partida desde el que replantear el hecho escénico, los modos de ser y estar en público, y, por ello, la posibilidad de la acción. El actor sale de la escena, deja de ser el director de la situación y todo el espacio queda aparentemente en manos del público. En su lugar surge, eso sí, un complejo dispositivo desde el que se calcula todo lo que puede y no puede pasar. La condición colectiva, aparentemente heterogénea e informe del público pasa a ser la materia prima desde la que repensar las formas de hacer en contextos colectivos.

Europa en casa se desarrolla en domicilios particulares. Aunque hay un maestro de ceremonias que representa a la compañía, el público es recibido por el anfitrión o la anfitriona de la casa, que se identifica desde el comienzo y asume su papel. Él es el encargado de resolver alguna posible eventualidad. No obstante, siguiendo el modelo cibernético que organiza las formas de control, todo está preparado para que funcione automáticamente y sin imprevistos. La obra consiste en un juego en cinco partes que se desarrollan de acuerdo a una serie de reglas que el delegado de la compañía explica al comienzo en un tono marcadamente distante, que mantendrá en todas sus intervenciones. Las explicaciones continuarán en los numerosos casos en los que los participantes, a menudo confundidos por el carácter impositivo del juego, van planteando sus dudas. Si bien estos están sentados en torno a una mesa, rodeados por un ambiente familiar, las oportunidades para hacer o decir algo que no esté previsto por el sistema son escasas. Aunque a los participantes se les pide una implicación personal en el juego, este no parece tener un rostro humano, sino más bien lo contrario. El intermediario está de parte de un mecanismo sin rostro y en un caso ideal podría hasta desaparecer. Esto genera una cierta inquietud en el público, inclusive rechazo, al sentir que no controla las reglas de un juego que finalmente termina aceptando. La obra consiste en una rápida sucesión de preguntas que van desde lo personal hasta lo político y que deben ser respondidas en un estricto orden y dentro de unos tiempos rígidamente marcados por una máquina. A nadie se le escapa el tono autoritario de la estructura -véase, por ejemplo, la reseña que hace Manuel Xestoso, (<https://rgtcritica.wordpress.com/2016/01/28/europa-na-casa/>) recogida en la web de Rimini Protokoll-, que convierte el juego en una estructura que funciona como si de un personaje más se tratara, la mano invisible de una autoridad a la que ya no es posible poner rostro, lo que favorece su eficacia.

No obstante, la actitud distanciada del representante de la compañía termina contrarrestada por la tendencia de los participantes a la cordialidad. Si se revisa las fotos de familia realizadas por el maestro de ceremonias al final de la obra -a pesar de que la compañía no permita sacar fotos a los participantes- se comprueban los gestos de fraternidad que dominan la composición de grupo. De este modo, si las preguntas tienen que ver con la actividad social, política y profesional de los asistentes o su implicación con las instituciones, lo que la obra expresa es la obediencia que el público está acostumbrado a mostrar a las reglas. Uno de los momentos más interesantes y, seguramente, deseado por más de uno, podría darse en el hipotético caso de que algún asistente decidiera situarse en el juego de otro modo o, como diría Miessen, jugar por libre, opciones que en principio no se consideran. *Europa en casa* se convierte en una experiencia lúdica de imposición de algún tipo de nuevo totalitarismo en casa o, utilizando la denominación del colectivo de Roger Bernat, uno de los creadores más identificados con este modelo de creación, la cara amable del fascismo (*the friendly face of fascism*, FFF), en alusión directa a los modelos participativos neoliberales.

A lo largo del juego, las barreras se van bajando y la situación termina transformándose en un encuentro cordial e inclusive festivo, que proporciona los momentos más

vivos de la obra. En este sentido, pueden distinguirse dos niveles de participación: uno construido a través de la participación explícita, regulada a través del juego, y otro referido a la participación implícita que tiene lugar alrededor del juego, en los espacios intermedios y de modo aparentemente más espontáneo. Cualquier propuesta escénica, y por extensión cualquier situación social, está atravesada por estos dos niveles. Aunque puedan llegar a confundirse, una y otra modalidad responden a dinámicas distintas: una está creada artificialmente por la obra y la otra se produce de manera orgánica, desde abajo, en función de formas de ser, afinidades, inclinaciones y emociones más difíciles de controlar. En la medida en que una y otra interactúen los resultados serán más interesantes, es decir, en la medida en que el sustrato humano afecte la situación convirtiéndola en un hecho singular. En este momento, la situación empezaría a distanciarse de los comportamientos previstos por los roles sociales a los que da lugar este tipo de propuestas.

Si se considera la obra como un dispositivo, no es difícil relacionar cada uno de estos niveles con las dos formas de subordinación a las que se refiere Lazzarato (2008) con respecto a las máquinas: una es la sujeción social o molar, que tiene que ver con la identificación social de cada participante en función de sus respuestas, roles, tipos de trabajo, implicación política, etc.; otra es la servidumbre maquínica o molecular, que opera sobre las emociones, relaciones preindividuales, sensaciones o deseos. La potencia para modificar los roles, es decir, para cambiar las primeras, nace de esta segunda, que es también donde opera la sujeción a la máquina a un nivel más profundo:

es la servidumbre maquínica la que confiere al capitalismo una suerte de omnipotencia, ya que atraviesa los roles, las funciones y los significados mediante los cuales los individuos se reconocen y se alienan. Es mediante la servidumbre maquínica que el capital llega a poner a trabajar las funciones perceptivas, los afectos, los comportamientos inconscientes, la dinámica preverbal y preindividual y sus componentes intensivos, atemporales, aespaciales, asignificantes. (Lazzarato, 2008: 115).

En la obra de Rimini Protokoll, la ficción creada en torno al juego define el primer nivel de participación, que ofrece como resultado una serie de estadísticas –de dudosa credibilidad por el modo como se han conseguido– acerca de los europeos; pero lo que la sostiene es el otro nivel implícito de sujeción a la máquina. Es desde ahí que operan razonamientos menos visibles que hacen que la obra sea lo que termina siendo, un acontecimiento nacido del encuentro de un grupo de personas más allá de la ficción. Es esto también lo que permite que pueda convertirse en algo distinto a la propia obra: un encuentro informal de personas tratando de pensarse como europeas sin tener ni los tiempos ni las condiciones para que esa situación ofrezca algún resultado relevante, al margen del hecho de haber pasado un rato agradable en compañía de un grupo de desconocidos. En el caso de *Europa en casa*, que no deja de ser una forma de teatro, no sería difícil distanciarse de los roles impuestos por el juego para llevarlo a un ámbito más conectado con los deseos, afectos o estados de ánimo que están también en juego. Es ahí cuando el participante no está solamente jugado, en tanto que sujeto producido por el dispositivo, sino también jugando con la posibilidad de salirse de escena, de trazar una línea transversal o un punto de fuga que abra la situación a lo inesperado. Es ahí también cuando surge la opción de transformar la obra en un acontecimiento singular.

El trabajo de la artista brasileña Marcela Levi, presente por partida doble en esta misma edición del Festival, sirve de contrapunto en esta discusión sobre los límites de la participación. Sus obras parecen situarse en las antípodas de estas utopías que hablan de la posibilidad de la colaboración y la necesidad de participar. En muchos



Mordedores. Marcela Levi. -
Foto: Manuel G. Vicente.

de sus trabajos, la proximidad con el público no disimula una rigidez que hace sentir la distancia insalvable entre escenario y espectadores, como ocurría en su trabajo ya clásico *In-organic*, en el que se denunciaba la violencia machista contra la mujer frente a un público sobre el que en cierto modo su mirada hacía recaer la responsabilidad. En su última pieza, *Mordedores*, esta tensión se lleva al límite, dejando nuevamente al público del otro lado. El grupo de intérpretes, ensimismados mientras se muerden, se devoran y se babeaban unos a otros hasta la extenuación, ignora al público al mismo tiempo que se coloca en una proximidad que genera una cierta incomodidad. Sin llegar a tocarlo, no deja de presentarse como una amenaza. El escenario debe suponer -parece decir Levi- un riesgo para el público. Sin embargo, las distancias están claras, aunque no los objetivos: una hora de trabajo apenas interrumpido con boca, dientes, lenguas y sonidos guturales provoca una intensidad física que supera las expectativas de los asistentes, inmersos en un ejercicio de resistencia que les sacude sin ofrecer explicaciones. Teatro físico que no esconde su carácter escénico, recordando a otras épocas donde la participación no era algo dado, sino un derecho por el que había que luchar. Con las luces de sala encendidas y como único sonido el producido por los cuerpos de los intérpretes, excepto un divertimento final a modo de guiño festivo, la acción se impone sin concesiones, acorralando a los asistentes en sus asientos, dispuestos alrededor de un espacio diáfano de forma rectangular. Nadie le habla, nadie le invita a participar, nadie le explica, nadie le pide permiso.

Este podría ser el principio de un relato mítico de la escena enunciado en primera persona del plural: no estamos porque existimos, sino que existimos porque estamos, unos cuerpos convertidos en una horda que no entiende de colaboración ni de mediaciones, pero que no deja por eso de ser una masa humana, viva y peligrosa, la materia prima con la que trabaja la escena y sobre la que proyectar cualquier otro tipo de articulación social. Ante ella se despliega el horizonte no resuelto de la comunidad que la modernidad artística, de una forma a menudo excesivamente construida, ha tratado de resolver con un gesto de buena voluntad basado en la colaboración.

Cuentan los de Comité Invisible que, en 2012, el Center for Disease Control estadounidense difundió un cómic *Preparedness 101: Zombie apocalypse* en el que se advertía que la población debía estar preparada para cualquier eventualidad bélica, accidente nuclear o catástrofe natural y que, para ello, lo mejor era pensar en la posibilidad de un apocalipsis zombi, porque “Si usted está preparado para un apocalipsis zombi, está preparado para cualquier situación de emergencia” (2015: 27). La escena no puede perder de vista esta posibilidad, aunque sea como ejercicio de higiene artística. Pero, y si todos tuviéramos ya algo de zombis culturales, convertidos al nuevo credo



Cidade da cultura. Edifício Serviços centrais. Fuente de la imagen: <http://www.santiagoturismo.com/>

de la participación, ¿en qué se transformaría la desiderata de este como de tantos otros eventos culturales?, ¿no tendríamos que reconsiderar la aversión ancestral a los muertos vivientes?:

Queremos un público de zombis activos, transformadores, que inventen, que imaginen, que se enamoren, que luchen y se contradigan con nosotros, unos zombis firmes, que saben y no saben lo que quieren. Zombis que hacen preguntas, que buscan el encuentro.

Efectivamente, plantear a comienzos del siglo XXI el problema de la participación supone hacerse cargo no solo de la participación que se exterioriza a través de un voto, una palabra o un movimiento, sino también de la participación implícita que se sitúa a un nivel preindividual, afectivo y relacional. La participación que supone estar en un lugar respirando con los demás, pensando, imaginando y sintiéndose uno más dentro de un grupo. Visto desde esta perspectiva, y retomando las cuestiones que han ido apareciendo a lo largo de esta discusión, *Europa en casa* y *Mordedores* no parecen obras tan distintas en la medida en que cada participante cumple el rol que le viene dado, con la diferencia que en esta última la sujeción molecular de los cuerpos a una maquinaria capaz de convertirnos en zombis culturales se expresa abiertamente y sin ambages. A pesar de la apariencia participativa de la primera, una y otra son obras cerradas, aunque por distintas razones. La primera se cierra como dispositivo que, siguiendo los análisis de Deleuze (2011), Agamben (2011) o Tiqqun (2012) sobre el concepto de dispositivo, censura lo que puede pasar y lo que no puede pasar, lo que se puede decir y lo que no se puede decir. Esto se hace además con la colaboración de los asistentes, lo que le da mayor autorización al mecanismo como estrategia de poder. En el segundo caso, se trata de una maquinaria física que exhibe su fuerza desafiando la presencia de un público acostumbrado a que, al menos en apariencia, lo tengan en cuenta. Sería comparable a las máquinas de guerra que Deleuze y Guattari describen en *Mil mesetas* por su capacidad de desestabilizar un espacio organizado como es la escena. La diferencia entre los mordedores-actores y los mordedores-espectadores es mucha si se considera las acciones que realizan unos y otros, pero no tanta desde el punto de vista de su previsibilidad: los espectadores hacen de espectadores y los mordedores de mordedores. La coreógrafa brasileña presenta la violencia de estos como si se tratara de una degeneración del público, en cuyo espacio se sitúan al comienzo



El triunfo de la libertad. La Ribot, Juan Domínguez, Juan Lorient. Foto: Gregory Batardon.

confundiéndose con los espectadores. Son estos, con su aparente normalidad, los que en un momento dado se transforman en una amenaza para el orden escénico. La situación propuesta se puede leer de distintos modos. En este sentido se trataría de una obra abierta tal y como la propone Eco, pero no de una escena abierta, que es lo que correspondería a un espacio de participación real.

En el 2013, se juntaron tres conocidos creadores españoles, La Ribot, Juan Domínguez y Juan Lorient, para hacer una obra que en principio difícilmente podría ser calificada como participativa, antes bien, como en el caso de *Mordedores*, sería una propuesta en la que la imposibilidad de la participación se convertiría en otra forma de participación. Después de un año de trabajo a lo largo del cual se fueron acumulando posibilidades escénicas y propuestas dramáticas, poco antes del estreno deciden responder al título que habían adoptado al comienzo del proceso para la obra, *El triunfo de la libertad*, no saliendo a escena. La libertad, uno de los temas constantes a lo largo de todo el proceso, se termina concretando en una acción colectiva transformada en una no acción. La caja negra queda desnuda. Las paredes, cables y focos al aire, sumido en una penumbra que se mantiene a lo largo de toda la presentación, imprimen un ambiente fantasmal.

La pieza se reduce a una proyección, por medio de cuatro tubos *leds* suspendidos del techo, de un texto que pasa frente al público a ritmo constante y sin interrupción. De forma fragmentaria y con una alternancia constante de tonos y registros, el texto provoca la ruptura de expectativas sin dejar de referirse en varios momentos a un público que no sabe bien de qué va la obra. A diferencia de los dispositivos donde la ausencia del actor queda perfectamente suplida por la propia maquinaria como una invitación a los espectadores a convertirse ellos mismos en actores, *El triunfo de la libertad*, entendido también en sentido literal, no consistiría en convertir forzosamente a los espectadores en actores, ni siquiera en la necesidad de actores, sino en transformar el espacio de actuación en un horizonte abierto de posibilidades, una posibilidad que se proyecta, aunque sea solo a nivel imaginario, hacia unos espectadores cuya única participación consiste en continuar haciendo de público de esta imposibilidad de tomar parte en otra cosa que no sea una lectura colectiva en medio de una situación un tanto tensa cuyo sentido final queda abierto. La ausencia de actores, como el exceso de estos en el caso de *Mordedores*, subraya la presencia del público que, aun sin participar de forma explícita, juega un rol determinante.

Como proponía Eco, las opciones para tomar parte de manera creativa están en relación al grado de apertura de un sistema. Pero esta apertura puede entenderse de distintas maneras. En el caso del semiótico italiano se trataba de una apertura formal que evitara la posibilidad de un sentido único o cerrado. ¿Pero cómo sería una obra abierta desde el punto de vista no de la interpretación de los actores, sino de la participación? La participación hace pensar en un espacio en el que algo está aún por hacerse, algo que todavía no está acabado. Es ese horizonte de posibilidades el que da sentido a la participación. *El triunfo de la libertad*, que casualmente pasó también por Escenas do cambio un año antes, como de otro modo *Mordedores*, hacen sensible esta impresión de apertura, sin embargo la obra está totalmente cerrada, cerrada para producir justamente ese efecto de apertura. Es en este sentido que podemos referirnos a una apertura formal en cuanto a la estructura de la obra, pero no en términos espaciales. Aunque no en vano esta apuesta por una apertura real del espacio escénico fue una de las ideas que acompañó el proceso de creación desde sus inicios:

Hoy he tenido una revelación, una especie de maratón en horario de museo pero en el teatro. La gente entra y sale del teatro cuando quiere. Pueden subir al escenario o quedarse en las butacas. Nosotros no paramos de transformarnos durante 11 horas. Comemos, descansamos curramos todo en la escena y todo está cambiando constantemente, nada perdura pero todo dura y se transforma. Cortinas, telones, luces, nosotros. Vienen amigos a tocar en directo, ponemos música, hay *djs*, y nosotros dale que te pego, organizando en directo. La partitura es invisible pero existe. Es como ir a un mercado o una iglesia, es como ir al campo o al metro, es como una familia de domingueros o como unos revolucionarios. Y nosotros sin parar de transformarnos, desde un dandi a una señora de la limpieza, a la pantera rosa almorzando, a una diva con su séquito.... miles de cambios en 11 horas. [Texto inédito extraído de los correos electrónicos entre los creadores al comienzo del proceso.]

Se podría hacer una interpretación de *Europa en casa* sin llegar a asistir a la obra; más difícil sería interpretar *El triunfo de la libertad* o *Mordedores* sin haber participado de esa extraña sensación de incomodidad que provocan. De ahí la insistencia de La Ribot en presentar la obra, como se dice en la página web, como una obra realmente teatral en la que la presencia de un público que asista como grupo es fundamental. Por si surgiera alguna tentación de presentarla como instalación audiovisual en una galería de arte. Esto ocurre porque dispositivos con una presencia tan evidente como el de *Europa en casa* tienen una autonomía conceptual, inclusive si no se activan, lo que permite rescatarlos más allá del momento en que están funcionando. Lo que explica también la cercanía de este tipo de obras con las artes visuales. A pesar de su evidente afán participativo, todo está controlado por un juego de reglas que agota las posibilidades de la maquinaria. El dispositivo ejerce una función comparable a la que tuvo el texto dramático frente a la representación. Por suerte, esto solo ocurre a nivel teórico, en la práctica la probabilidad de que el dispositivo se averíe, se vea desbordado o reconducido en una dirección inesperada es pequeña, pero existe. Parafraseando la ética de Spinoza, nadie sabe lo que puede un cuerpo, diríamos que menos aún se sabe lo que puede un encuentro.⁴ La impresión de que la obra está viva y que podría ocurrir algo inesperado, aunque no deje de ser un efecto estético, produce una sensación de apertura y proyección hacia fuera, más allá del ámbito propiamente artístico. Desde esta perspectiva una obra abierta sería aquella que está disponible a convertirse en algo distinto de lo que ya es. Esta es la promesa –estética– que alimenta la participación.

4. Esta discusión sobre la autonomía de los dispositivos de participación se continuará en la conversación con Roger Bernat, incluida en el monográfico.

Los límites de la participación: hacia una estética somática

Si Sontag se preguntaba por los límites de la interpretación en los años sesenta, hemos de preguntarnos medio siglo después por unos límites de la participación que

permitan relacionarse con ella desde un lugar exterior que no por situarse afuera quede invalidado; preguntarnos, siguiendo con Sontag, por una erótica de la participación, no ya en el sentido de una participación más física, sino de una participación puesta en relación su lado menos visible, más sensible y difuso. Esto supondría, volviendo sobre el campo artístico, la posibilidad de participar de la obra más allá de la obra, o de un modo no previsto por esta, retomando la propuesta de Miessen. Un participante que por libre no deja de formar parte del grupo. Para ello hemos de cuestionar, como adelantábamos al comienzo, la dicotomía clásica recuperada por Sontag entre la interpretación como ejercicio intelectual y una respuesta sensorial. Richard Shusterman, que desde los años noventa ha desarrollado una estética pragmática que terminó conduciendo a una estética somática (Shusterman, 1992), denuncia los límites de la propia crítica de la interpretación de Sontag por considerarla todavía dependiente de una visión esencialista de la obra a la que se accedería a través de los sentidos, frente a la vía intelectual. El discurso de la participación como una forma de relación/comprensión activa supone una reformulación a nivel colectivo de la crítica de la interpretación en la medida en que trata de superar la vieja dicotomía cuerpo-mente, que todavía Sontag asociada a forma y contenido.

En tanto que texto, la obra parece demandar, siguiendo la tradición hermenéutica, un intérprete que la descifre. La acción, sin embargo, no busca en primer lugar una interpretación, sino provocar otra acción; le pide al espectador que se sitúe en escena, que se ponga en relación con lo que está pasando y sintiendo, que reaccione. El propio texto, en tanto que acción de escritura, encuentra su diálogo no con su interpretación, sino con otro acto de escritura. Lo esperable hubiera sido que la decidida evolución desde los años sesenta hacia modelos artísticos abiertos a través del paradigma de la acción hubiera implicado un distanciamiento del discurso teórico a favor de las prácticas. Pero esto no ha sido así. La teoría, como estrategia de construcción académica, no ha tenido dificultad en convertir este nuevo espacio de actuación en un nuevo credo cultural. Las prácticas de intervención social, que hacen de coartada para numerosos proyectos artísticos, forman parte actualmente de un amplio entramado de conceptos, metodologías y discursos que han servido para legitimar institucionalmente este tipo de prácticas, abriendo un nuevo capítulo de la historia por encontrar una función cierta para el arte.⁵ Véanse, por citar solo dos ejemplos, los volúmenes, por otro lado tan útiles, de *Transductores* (<http://transductores.net/>) o el *Abecedario anagramático*, dentro del proyecto *Subtramas*, desarrollado en el Museo Reina Sofía de Madrid (<http://subtramas.museoreinasofia.es/es>), respondiendo a esta necesidad de glosarios y diccionarios que organicen este nuevo arsenal de herramientas.

5. Para una revisión crítica de la mediación como dispositivo de participación puede verse dentro de este mismo monográfico el trabajo de Judit Vidiella.

El peligro ya no está en considerar la participación como una reacción espontánea e inmediata que supere las mediaciones de la interpretación racional, sino al contrario, el peligro está en considerar la participación como una forma más de interpretación intelectual heredando sus limitaciones. Reducir la participación a un ejercicio intelectual significaría dejar nuevamente de lado la dimensión relacional y afectiva de la acción, manteniendo el mismo juego de oposiciones. No se trata por tanto de acotar las obras participativas frente a las que no lo son, sino de reconsiderar la idea de participación dando entrada a sus lados menos evidentes. En este sentido propone Shusterman la comprensión, a diferencia de la interpretación, como un modo activo de relación con la obra. La inmediatez de la comprensión frente a la reflexión racional no le resta capacidad de inteligencia. Es otra forma de pensar articulada a través de las actitudes y las emociones, de las reacciones y los deseos que despierta la obra; una inteligencia colectiva, en la medida en que el instrumento de trabajo es común, expresada de manera singular. Como argumenta Shusterman (1991: 115):

As a pragmatist, I fully assent to the premise that all perception and understanding involve doing something; but I deny this entails that they always involve

interpretation. The inference relies on an implicit premise that all “doings” that are cognitively valuable or significant for thought are themselves already cases of thinking.

Es necesario reconsiderar no ya los límites de la interpretación según la propuesta de Sontag para llegar a una relación más abierta y directa con la obra, sino lo que implica interpretar una obra, dando entrada a un tipo de comprensión activa que podemos asociar con la participación concebida de un modo amplio, independientemente de si tiene un carácter más intelectual o físico. En otras palabras, es la naturaleza de las actividades relacionadas con el intelecto las que hay que salvar de un sistema de relaciones de oposición con lo físico y el cuerpo, para que participar pueda entenderse como una forma de pensar y hacer al mismo tiempo, una estética tanto como una poética. En este sentido recuperaba Virno el concepto de Marx de “intelecto general” (Gómez Villar, 2014) para denominar las actividades que producen conocimiento de forma activa a través de la creación de un medio sensible que caracterizan al género humano. Acciones básicas como escuchar, mirar, conversar, leer, narrar, emocionarse o imaginar, identificadas en muchos casos como propias de un espacio si no intelectual sí pasivo, son recuperadas como formas sensibles de participación que expresan una forma activa de comprensión del mundo. La participación se convierte en un nuevo paradigma hermenéutico al dar cabida a formas de inteligencia basadas en la acción, la relación social y la producción de lo sensible. Los dispositivos de participación del tipo de *Europa en casa* juegan de manera explícita con este nuevo paradigma, pero no son los únicos. Como dispositivo de participación puede ser ahora considerada cualquier escena, es decir, cualquier espacio definido a partir de la presencia/mirada de los otros.

Uno de los elementos fundamentales para llegar a este estadio ha sido, sin duda, la performance o la acción como otro tipo de lenguaje artístico, que planteaba otro modo de relación con el público, tratando de superar la distancia de la representación. El paradigma de la participación como modo de entender la relación entre individuo y colectivo es la consecuencia más evidente de la introducción de la performance en el paisaje artístico. La participación supone la reconsideración del mito de la acción desde la perspectiva del sujeto colectivo. Ahora bien, a la vuelta del siglo XX, la acción se ha convertido en una forma más de representación. La inoperancia de la acción, es decir, la posibilidad de hacer algo y que nadie se dé por afectado, cuya expresión más patente es su conversión en género artístico, explica la necesidad de reformularla en términos de participación y frente a un horizonte colectivo que la desligue de su tradicional dependencia con el sujeto que actúa. Una acción que empieza y acaba en uno mismo dejaría de ser acción. El siguiente paso, para que la participación no quede *sujeta* en la misma trampa que la acción, encerrada en un bucle autorreferencial, es replantear el juego de la participación en relación a lo que queda aparentemente más allá de la participación.

No hay que extrañar que en Escenas do cambio, como cualquier otro evento escénico con pretensiones de dialogar con la sociedad de hoy, plantee un abanico de posibilidades para pensar los matices de la participación más allá de trabajos que la citan de forma más evidente como *Europa en casa* o, por defecto, *Mordedores*. La lectura colectiva a lo largo de un recorrido por el Monte Gaiás en Santiago de Compostela realizada por la coreógrafa y artista vasca Idoia Zabaleta se sitúa dentro del espacio abierto por la performance. En *Ler e bailar. Os eidos*, la acción consiste en que cada participante va leyendo en voz alta y al mismo tiempo el poemario del poeta gallego Uxio Novoneyra, mientras sube por el monte, no bailando en el sentido tradicional, pero sí siguiendo ciertas pautas que convierte el recorrido en una especie de coreografía. El trabajo fue el resultado de un taller con mujeres locales. El conjunto de lectores, entre los que se confunde el público, genera un entramado de voces y movimientos. La performance



Ler e bailar. Os eidos. Idoia Zabaleta. Foto Sara Valcárcel.

se aleja del lugar de la interpretación en el doble sentido del término: el performer no interpreta, sino que hace, lee o baila, y tampoco apela a que lo que hace tenga que ser interpretado por quien lo ve, sino que se busca una reacción a través de la experiencia. De hecho, el contenido de lo que se lee es en muchos casos ininteligible para quienes lo escuchan convertido en una suerte de melopea, susurros o gritos. La obra no se propone como un texto que tenga que ser descifrado, sino como invitación a compartir una situación. Es por esto que el término *espectador* puede resultar ajeno a la propia poética de la performance, que no busca la creación de un escenario que sea mirado desde la distancia, sino la construcción de un espacio común de experiencia. Como se ha apuntado antes, esto se convierte en una forma de trabajo que en muchos casos termina traduciéndose en otra forma de representación, un concepto que también ha ampliado sus márgenes a medida que se han incorporado nuevas formas de expresión. El espectador de esta lectura colectiva, que potencialmente podría convertirse en un lector/bailarín más, tiene que decidir como situarse frente a esta acción, desde dónde seguirla, qué actitud adoptar. Es ahí donde empieza un tipo de participación que está más allá del hecho de hacerse visible dentro de un escenario que ahora queda ampliado a todo un monte. En esta ocasión quisieron los *eidos* que se pusiera a llover torrencialmente, transformando el recorrido en una prueba de fe tanto para las intérpretes como para los espectadores, todos finalmente participantes de una misma situación que tuvieron que asumir irremediabilmente. Lluvia y viento dejaron sentir la participación implícita, la que se apoya en la mera presencia y el hecho de estar, creer y vincularse, para llevar la obra hacia otro lugar más allá de la obra. Las condiciones climáticas, que pasaron a formar parte importante de la obra, potenciaron su carácter ritual, haciéndola parecer una suerte de rito de iniciación colectivo o acto de fe. Con la diferencia de que el espacio poético en el que se sitúa la performance la salva de quedar reducida a una intencionalidad o finalidad explícita. La introducción en la danza de la palabra es un resultado evidente de la necesidad de confrontar la escena, en este caso del cuerpo en movimiento, a un horizonte social para el que la distinción entre participación física o intelectual ha dejado de operar. Mover el cuerpo es mover las ideas y mover ideas implica mover los lugares desde los que relacionarse con los demás. Varias obras de danza en Escenas do cambio, además del trabajo de Zabaleta, hicieron uso explícito de una palabra en ocasiones materializada de forma tan visible como la utilización de libros, para hacer sensible el cuerpo en relación a esas palabras como un fenómeno social compartido

Faustin Linyekula presenta su trabajo *Le cargo* ya de desde el comienzo como una narración, el presente compartido de un viaje a los orígenes de su propia manera de



Le cargo. Faustin Linyekula.
Foto: Manuel G. Vicente.

bailar. A pesar de que el bailarín insiste en que no ha venido a contar una historia, sino a bailarla, la comunicación con el público se establece desde el comienzo a partir de esta situación ambigua que rememora ese tono colectivo de los relatos en torno a la hoguera. Bailar se muestra como otra forma más de contar una historia. La dimensión intelectual, en el sentido general en el que lo propone Marx en tanto que base sobre la que se construye de forma sensible el espacio social, termina siendo ilustrada directamente con dos libros de filosofía que el bailarín deja colocados al final de la obra en primer plano de la escena, por si alguien los quiere consultar. Pensar, narrar, bailar y relacionarse con el grupo de gente del que en ese momento se forma parte son estadios de una misma situación de la que el espectador, sin dejar de ser un espectador, puede sentirse partícipe. Linyekula crea un ámbito de confesión rodeado de una ritualidad festiva recuperada de los recuerdos de su Congo natal. El público le ve y le escucha. No es invitado a bailar físicamente, pero sí de un modo sensorial a través de su cuerpo y su relato.

En el caso de *Barrunto* de Patricia Caballero, la invitación a la participación vuelve a hacerse explícita, directa, performativa. Esto reviste la obra de una teatralidad aparentemente abierta y espontánea, que en su caso proviene de la cultura del flamenco a la que remite el trabajo de la coreógrafa gaditana. La pieza comienza con ella sentada entre el público, dirigiéndose a él en un tono distendido y de forma improvisada. Le cuenta algunas ideas que ha tenido para esa obra, se interesa por las expectativas con las que ha venido y le pregunta por sus preferencias, que querrían que ella bailara, para terminar pidiéndoles las músicas. En algún momento decae la conversación un tanto forzada y llega el baile; se hace el silencio; sube la música; se eleva la tensión; comienza la obra. Este momento sería propiamente la pieza, el momento en el que finalmente se baila. El público, aunque no lo supiera, se da cuenta de que ha ido para eso. Alguien podría preguntarse para qué entonces esa introducción, que se continuará con varios intermedios más en los que la performer retoma el diálogo en primer persona con los asistentes pidiéndole, por ejemplo, que le echen sus abrigos sobre el cuerpo o, ya hacia al final, invitándolo a probar la leche materna de sus pechos. La danza deja de ser solo la danza para incluir el contexto en el que se hace, la situación, el ambiente y estado de ánimo de los que están ahí.

La posición con la que aparece la bailarina en la imagen, tomada de un momento de su danza, como la de Linyekula, ofreciéndole los libros al público, parecen mantener



Barrunto. Patricia Caballero.
Foto Manuel G. Vicente.

desde lugares distintos un cierto diálogo en su deseo de abrir sus cuerpos hacia el espacio y las personas que en ese momento estaban ahí. Ahora bien, lo que el público haga o deje de hacer no cambiaría esencialmente la obra. Serían a lo sumo variaciones de lo mismo, Patricia Caballero desplegando su escritura errática a través de sus movimientos. No obstante, esos breves momentos de baile necesitan la apelación directa al público, involucrarlo, romper esas distancias a las que comienza refiriéndose, que hacen que eso sea una obra en un festival de artes escénicas y no una fiesta flamenca en el sótano de algún bar.

El artificio es necesario y, al mismo tiempo, es rechazado, lo que lo hace más visible todavía. La bailarina desearía que la escena no fuera solo su escena, sino la escena de todos los que están allí en ese momento, remover las divisiones convencionales, aunque termine recurriendo a ellas para utilizarlos a su favor. Finalmente, no es más que eso, una bailarina actuando frente a un grupo de espectadores en el marco de una institución pública y dentro de un horario y unas condiciones previamente acordadas y, sin embargo, como en el caso de Rimini Protokol, Levi, Zabaleta o Linyekula, no deja de aspirar a convertirse en otra cosa, en una situación que están aún por hacer y que necesita de esta otra participación del público que comienza con el hecho de estar ahí.

La participación como ficción performativa

Participar es hacer con otros. Aunque se participe individualmente sus efectos se suman a una actividad en la que ya han tomado y seguirán tomando parte otros. Supone la reformulación del discurso de la acción más allá del efecto explícito buscado por el sujeto que la realiza. Tiene en cuenta la decisión individual, pero el resultado no es posible medirlo a escala individual. Implica la voluntad de contribuir a algo que no depende de uno solo. La ecuación individuo-colectivo, que es el punto de partida del discurso de la acción, se retoma desde el polo de lo colectivo dejando sentir la posibilidad del entre todos. La pregunta por el sentido de la participación no es qué estoy haciendo, sino qué estamos haciendo. Esto coloca en el centro de la escena el horizonte grupal que opera como fuerza de legitimación de una acción.

Esta dimensión colectiva proviene de la cualidad performativa que tiene la participación. Sobre ella se construye su representación como ficción social. A diferencia

de otras ficciones los relatos que envuelven una situación participativa dejan sentir que tiene que ser sostenido por más de uno. Las ficciones a las que de forma más o menos desdibujada remiten estas obras, un grupo de trabajo discutiendo sobre la democracia en *Europa en casa*, una fiesta en un poblado africano o un encuentro flamenco, en el caso de estas dos últimas o, al revés, la imposibilidad de participar en una conversación sin interlocutor posible o rodeado de zombis que amenazan con chupetearte por todos los lados, hacen sentir el hecho de que esa situación la estamos sosteniendo entre todos. Esto es siempre así en una obra escénica que necesita la presencia del público, pero no siempre ha sido tan urgente hacerle creer en una ficción que dé sentido al hecho de estar en ese espacio físicamente con otras personas, en lugar de estar viéndolo a través de la pantalla de un ordenador.

El envoltorio ficcional que rodea la participación en relación a la construcción de un sujeto colectivo no hace que esta sea menos necesaria. Como decíamos al principio, la participación se ha convertido en el elemento imprescindible de las representaciones sociales, sin dejar por ello de tener algo de ficción; una ficción que como todas sostiene un relato colectivo y una posibilidad de comunidad, cuya necesidad de actualizarse periódicamente es canalizada ahora a través del discurso de la participación. Cierta estética performativa trató de desterrar las ficciones en beneficio de la acción, pero a la vuelta del siglo XX se han vuelto a hacer necesarias como herramienta social. Esta ficción forma parte de una estética entendida como un modo activo de ponerse en relación no ya individualmente, sino dentro de un entorno común. La mentira de la participación, el imaginario de un *entre todos*, forma parte de la teatralidad que sostiene hoy tanto el arte como la política. Pero lo que hace posible uno y otro campo no es la participación explícita y dirigida, sino otro modo de formar parte de algo que comienza con la asistencia a un espacio, hecho básico en el que estas obras, de un modo u otro, no dejan de insistir. Agradeciendo la asistencia del público comienza Patricia Caballero su trabajo. Abrir la obra a los espectadores presentándola en forma de conversación improvisada es finalmente parte de una estrategia de participación que a estas alturas podría considerarse clásica para lograr la ruptura aparente del marco escénico con el fin de subrayar los momentos fundamentales de la obra. Esta retórica escénica está sostenida por una cierta ingenuidad consciente -el artista conoce los límites de esta conversación- de la que Levi, por ejemplo, se aleja explícitamente, subrayando la distancia entre escena y espacio del público. Son formas distintas de hacerse cargo de una situación en la que el público es juez y parte. Hacerle sentir que lo que ahí está pasando se está haciendo entre todos es moneda común para ganárselo. En cierto modo, efectivamente la escena se hace entre todos los que están ahí, pero no por los momentos puntuales en que la obra se abre al público, sino por otras formas de presencia que de tan esenciales llegan a pasar desapercibidas como es el hecho de estar en un mismo espacio compartido con otras personas sintiendo, imaginando, deseando o simplemente bostezando.

Y si la ficción de la participación es necesaria para la construcción artística, no lo es menos desde la perspectiva administrativa y legal que hace posible las sociedades como estados de derecho. Pero en ambos casos resulta insuficiente si la consideramos únicamente desde la perspectiva de una comunidad de personas que fueran únicamente lo que dice de ellas su carnet de identidad. El hecho de ir a votar, acción por definición de una de las ficciones más potentes de la participación, es solo un indicador que no basta para hablar de la salud de un sistema político. Antes y después del voto, hay actitudes, deseos, gestos y miedos que dan la consistencia estética en tanto que práctica y por ello también ética de esa acción de ir al encuentro-de, de confrontación con un horizonte colectivo. Convertir la participación en objetivo de un mecanismo, que por su capacidad de provocar una acción es denominado dispositivo, no agota ni garantiza las implicaciones que tiene el hecho de tomar parte en algo, sino que las regula, delimitando las formas correctas de participación y dejando fuera de consideración el resto por no resultar suficientemente productivas.

Es desde el plano de lo que está vivo en un sentido amplio, que sostiene una representación pero la supera, que es necesario replantear el sentido de la participación como acontecimiento público, abierto e imprevisible. Los límites de la participación no se encuentran en la no participación, sino en modos y maneras de estar y hacer no previstas que convierten la obra en un espacio dinámico de intercambios. En relación a este nivel es posible reconsiderar la participación no como un mecanismo formal que se cierra sobre sí mismo en función de su eficacia -que fue lo que finalmente convirtió cierta tradición de la performance en lo contrario para lo que había nacido, una obra bien hecha sujeta a unas reglas-, sino en relación a todo lo que se le escapa. Ese otro lado es un territorio difuso e incalculable que no se deja reducir a un tanto por ciento, a un *rating* o algún otro tipo de representación. Un espacio frágil atravesado por prácticas invisibles por lo que tienen de cotidianas. Sobre estas se conforma el magma indeterminado en el que luego se dibuja el hecho concreto y visible de la participación nombrada como tal. Pero hay un afuera de la participación que no tiene nombre. Activismo, investigación, terapia o pedagogía son algunos discursos desde los que se ha impuesto la necesidad de la participación y que han servido para dotar de sentido a una actividad de carácter poético que son las prácticas artísticas que por sí mismas solo pueden atentar contra cualquier horizonte de domesticación que las encuadre en un determinado espacio aplicándole el correspondiente programa de buenas prácticas de participación.

Del lado de ese público vivo al que se convocaba al comienzo del texto como espectadores ideales, lo que tendríamos es un público capaz de participar desde lugares no previstos, de atravesar la obra desde el afuera. Esto daría lugar a un umbral de disolución que terminaría difuminando, como defendería Shusterman, la estética artística en una estética de la vida, o dicho de otro modo, transformando *Europa en casa* en un verdadero encuentro doméstico con un grupo de desconocidos que se ponen a hablar de política, *Leer e bailar. Os eidos* en un extraño paseo por el campo en el que potencialmente podría llegar a pasar cualquier cosa, *Le cargo* en un ritual festivo sobre las memorias de los pueblos o *Barrunto* en un improvisado encuentro flamenco sin otro sentido más que plantear un viaje a lo desconocido. Pero ninguna de estas obras quiere realmente dejar de ser obras, como *Los mordedores* tampoco se quieren transformar en un aquelarre zombi ni *El triunfo de la libertad* en una reacción en masa que hiciera al público ocupar el escenario para hacer realidad aquello con lo que sus creadores fantasearon alguna vez. Por el momento, en su lugar, lo que hacen es arte, una potencia poética de transformación que se alimenta de utopías e ideales, y el público seguirá siendo público sin renunciar por ello a su capacidad de dejar de serlo en cualquier momento para convertir esa reunión de gente en otra cosa. Para renovar la fe en esa potencia colectiva que somos como grupo se acude a estos rituales artísticos que, acentuando su dimensión participativa, no dejan de insistir de formas distintas en que estamos vivos y potencialmente podríamos hacer cualquier cosa. Esas son las ficciones necesarias capaces de convertir a un grupo de zombis culturales en ese público *que inventa, que imagina, que se enamora, que lucha y se contradice*.

Bibliografía

- » Agamben, G. (1996). *La comunidad que viene* [1990]. Trad. José Luis Villacañas y Claudio La Rocca. Valencia: Pre-Textos.
- » Agamben, G. (2011), “¿Qué es un dispositivo?” [2007]. Trad. Roberto J. Fuentes Rionda. *Revista Sociológica* 26 (73) (mayo-agosto), 249-264. Consultado el 14 de mayo de 2016 en <http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/7310.pdf>
- » Bishop, C. (2004). “Antagonism and Relational Aesthetic”. *October Magazine* 110 (Fall), 51-79.
- » Bishop, C. (2012). *Artificial Hells. Participatory Art and The Politics of Spectatorship*. London/New York: Verso.
- » Boltanski, L. y Chiapello, È. (2002). *El nuevo espíritu del capitalismo* [1995]. Madrid: Akal.
- » Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional* [1996]. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- » Collados, A. y Rodrigo, J. (2015). *Transductores 3. Prácticas artísticas en contexto. Itinerarios, útiles y estrategias*. Granada: Centro José Guerrero/Diputación de Granada.
- » Comité Invisible (2015). *A nuestros amigos*. Trad. Vicente E. Barbarroja, León A. Barrera, Ricardo I. Fiori. Logroño: Pepitas de Calabaza/Surplus Ediciones.
- » Débord, G. (1999). *La sociedad del espectáculo* [1967]. Trad. José Luis Pardo. Valencia: Pre-Textos.
- » Deleuze, G. (2011). “¿Qué es un dispositivo?” [1989]. Trad. Javier Palacio Tauste. En *Contribución a la guerra en curso*. Madrid: Errata naturae.
- » Eco, U. (1965). *Obra abierta* [1962]. Trad. Francisco Perujo. Barcelona: Planeta Agostini.
- » Eiermann, A. (2012). “Teatro postespectacular. La alteridad de la representación y la disolución de las fronteras entre las artes”. Trad. Micaela van Muylem. *Telón de Fondo. Revista de teoría y crítica teatral* 16 (diciembre) [en línea]. Consultado el 23 de junio de 2016 en www.telondefondo.org
- » Gómez Villar, A. (2014). “Paolo Virno, lector de Marx: *General intellect*, biopolítica y éxodo”. *Isegoría* 50 (enero-junio), pp. 305-318. Consultado el 11 de junio de 2016 en <http://isegoria.revistas.csic.es/index.php/isegoria/article/viewFile/862/863>.
- » Kotányi, A., Vaneigem, R. (1961). “Programa básico de la oficina de urbanismo unitario”. *Internationale Situationist* 6. Consultado el 8 de julio 2016 en <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/bureau.html>.
- » Lazzarato, M. (2008). “Postfacio”. En Gerald Raunig, *Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social*. Trad. y ed. Marcelo Expósito. Madrid: Traficantes de sueños, 109-118.
- » Lazzarato, M. (2012). “De los dispositivos de la crítica a la producción de subjetividad; Deleuze, James y Foucault”. *Revista de Observaciones Filosóficas*, 14 (2012). Consultado el 23 de junio de 2016 en <http://www.observacionesfilosoficas.net/delosdispositivos.htm>.
- » Miessen, K. (2012). *La pesadilla de la participación* [2011], Barcelona: dpr.

- » Prado, M. (2011). “Debate crítico en torno al concepto de arte relacional”. *Disturbis*, 10 (otoño), [en línea] Consultado el 24 de noviembre de 2015 en <http://www.disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Prado.html>.
- » Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado* [2008]. Trad. Ariel Dilon, ed. Javier Bassas Vila. Pontevedra: Ellago.
- » Sontag, S. (1984). “Contra la interpretación” [1964]. En *Contra la interpretación y otros ensayos*. Trad. Horacio Vázquez Rial. Barcelona: Seix Barral.
- » Shusterman, R. (1991). “Beneath interpretation”. En Hiley D.R., Bohman, F.F., Shusterman, R. (eds.), *The Interpretative Turn. Philosophy, Science, Culture*. Ithaca/London: Cornell University Press, 102-128.
- » Shusterman, R. (2000). *Estética pragmatista. Viviendo la belleza, repensando el arte* [1992]. Trad. Fernando González del Campo Román. Barcelona: Idea Books.
- » Tiqqun (2001). *¿Cómo hacer?*. Trad. Fundación Straubinger. Santiago de Compostela: Ediciones Crimental.
- » Tiqqun (2005). *Teoría del Bloom* [2000]. Trad. Mónica Silvia Nasi. Madrid: Melusina.
- » Tiqqun (2012). “Podría surgir una metafísica crítica como ciencia de los dispositivos...” [2010]. Trad. Javier Palacio Tauste. En *Contribución a la guerra en curso*, Madrid, Errata naturae, 27-118.