

Teatros de performers de *personas específicas*, presentes (en sedes teatrales de Barcelona, 2006-2012)

Orestes PÉREZ ESTANQUERO

Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) / Institut del Teatre
orestesbcn@yahoo.es

NOTA BIOGRÁFICA: Artista e investigador. Estudiante de Doctorado (Universitat Autònoma de Barcelona).

Resumen

Entre 2006 y 2012 independientes modelos de creación escénica acontecieron en espacios que suelen acoger *teatros y danzas dependientes*: productos escénicos ensayados, acabados, eficaces y ejemplares, sobre todo, en la recreación de historias y/o temas ajenos a quienes los presentan. Oficiales sedes teatrales de Barcelona como el Teatre Lliure y el Mercat de les Flors hospedaban entre sus cuidadas programaciones, tomando riesgos, propuestas escénicas irregulares, abiertas, experimentales, radicales en extremo. En esas sedes se producían acontecimientos líquidos, procesuales, protagonizados por personas reales (profesionales del arte o no, habituales del acontecimiento o no). De esos acontecimientos ideados por Sònia Gómez, David Espinosa, Roger Bernat, Lidia González Zoilo, Àlex Serrano y Ferran Dordal, entre otros, no solo el investigador fue espectador sino también, sin ensayos previos, en menor o mayor medida performer. Tres estudios sobre el viraje performativo en las artes, estudios de Ewa Domanska, Erika Fischer-Lichte y Sven Lütticken, ayudarán a entender esos recientes teatros artísticamente independientes —esos teatros que no son ni de autores de textos, ni de directores o coreógrafos de escena, ni de actores ni de bailarines propiamente, sino de performers—.

Palabras claves: teatros de performers, viraje performativo, cultura performativa, ideología de la performance, modelos de creación, independencia artística.

A Mercè Saumell / A Alba Saura / A Desiderio Navarro

Orestes PÉREZ ESTANQUERO

Teatros de performers¹ de *personas específicas*, presentes (en sedes teatrales de Barcelona, 2006-2012)

Entrada-Lobby

En estas páginas se investigan, y *reviven*, acontecimientos escénicos producidos en Barcelona, entre el 2006 y el 2012. *Reviven*, relacionándose con teorías pertinentes y sometándose al escrutinio del investigador, dos acontecimientos ideados por Sònia Gómez: *Experiencias con un desconocido* y *Mi madre y yo*; también *MAD (Destrucción Mutua Asegurada)*, concebido por Àlex Serrano y Ferran Dordal; así como *Dar patadas para no desaparecer* y *Fingir*, del Colectivo 96º; dos de David Espinosa: *Felicidad.es* y *Desconcierto nº 1...* Se suma a la lista *Pendiente de votación*, el acontecimiento firmado por Roger Bernat y FFF. Estos singulares y bien diferenciados acontecimientos, a propósito de los rasgos que comparten, tienden a habitar los escenarios de estas páginas de manera coral. A este conjunto de acontecimientos se le denominará en este contexto *Radicals Lliure*.² En los *Radicals Lliure* aparecen gentes/agentes, así como formas de participación y de representación, no previstos o no frecuentes en los *guiones artísticos* oficiales.³ Estas apariciones confirman su independencia artística.⁴ Los *Radicals Lliure*, no obstante, encontraron espacio y se validaron en importantes sedes teatrales, en destacadas instituciones públicas de Barcelona: el Teatre Lliure y el Mercat de les Flors.

Se presentan aquí, además de los acontecimientos antes citados y a quienes los conciben y/o los realizan, tres teóricos. Estas figuras entran en estas páginas en el siguiente orden: primero Ewa Domanska, le sigue Erika

1. El estudio está asociado a una tesis doctoral en curso, inscrita en la Universidad Autónoma de Barcelona.

2. Recordando con este nombramiento el marco que acogió a la mayoría de los acontecimientos aquí citados: el ciclo *Radicals Lliure*, ciclo anual de nueva creación escénica del Teatre Lliure, Barcelona.

3. Los *guiones artísticos oficiales* son las producciones y programaciones que concretan y promueven, como reza el resumen de este informe, «productos escénicos ensayados, acabados, eficaces y ejemplares, sobre todo, en la recreación de historias y/o temas ajenos a quienes los presentan».

4. De ahí que estas reflexiones fueran expuestas en el marco de las II Jornadas de Investigación en Teatro Independiente: independencia artística y modelos de creación en la escena actual. Institut del Teatre / Festival MUTIS. Barcelona, 20 a 22 de marzo de 2019.

Fischer-Lichte y finalmente Sven Lütticken. Y con ellos entran, respectivamente, sus teorías: primero «El “viraje performativo” en la humanística actual», le sigue «En camino hacia una cultura performativa» y después, «Striptease progresista: pasado y presente de la ideología del performance»⁵. Estas teorías ayudarán a entender los eventos antes citados. ¿Qué *guiones* independientes, radicales, caracterizan a los acontecimientos citados? ¿Cómo se constata en los *Radicals Lliure* 1) el viraje performativo, 2) la existencia de una cultura performativa y 3) la superación de las pasadas ideologías de la performance?. Comienza el juego de los contrastes, el juego de reconocimientos e identificaciones.

(Aparte: Teorías y prácticas se encuentran en estas páginas. Unas y otras, dialogando, protagonizan esta *escritura*. *Escritura performativa* que se arriesga a no ser considerada materia de publicación científica seria, rigurosa. La estructura de estas páginas, ciertamente, reproduce intencionalmente las partes de un evento escénico: *entrada-lobby*, *reunión creativa* y *lobby-salida*. Pero ella, la estructura, no es arbitraria. Definitivamente intencionales son las partes que dan forma al núcleo de la escritura, a su desarrollo, las partes que evocan la reunión creativa: en el escenario, en la sala de butacas, durante el encuentro. Estas partes pretenden mostrar la topografía de los acontecimientos interrogados: aquello que describe y delinea las artes de los *Radicals Lliure*, aquello que permite pensarlos como singulares e independientes modelos de creación teatral.)

(Otro aparte: Esta entrada puede entenderse, si así se prefiere, como las *notas del programa*, notas de la *performance escrita* que ahora comienza —performance en la que los *apartes* pueden ser tomados, si así se prefiere, como *pies de página* o viceversa—, performance escrito que describe la reunión escénica en un espacio teatral clásico: cerrado y de espacios enfrentados.)

I. En el escenario: otros espectadores

Ewa Domanska informa sobre el «viraje performativo» en la humanística, desvío asociado a la performance y a la performatividad como objeto y método de investigación. La definición de performance de la que aquí se parte, entre las definiciones dadas por Domanska, es aquella que lo entiende como «la ejecución en vivo en presencia del “público” de cierta acción que tiene el carácter de acto teatral» (Domanska, 2011: 127). Y la definición de performatividad será entendida como la «convicción de que ciertos fenómenos existen solo en el acto de la ejecución y deben ser repetidos para empezar a existir» (Domanska, 2011: 127). Ambas caracterizaciones competen al teatro, le son propias. Pero en los modelos regulares de teatro, los sedimentados en los circuitos de programación y los afirmados en las academias, lo que suele ejecutarse y existir en el acto de la ejecución son matrices/máscaras de espacio, tiempo y personas de ficción habitadas/encarnadas en la ejecución

5. Los tres artículos aparecen, en ese mismo orden, en la edición número 37 de la revista cubana *Criterios*, dirigida por Desiderio Navarro.

escénica, por los ejecutantes. Con el viraje performativo lo que suele ejecutarse en el teatro es otra materia: la relacionada con la propia ejecución y con los ejecutantes. Con el viraje emergen las transversales y con ellas las contaminaciones y las hibridaciones: de culturas, de lenguajes, de artes y de medios. Con el viraje performativo se produce el cruce de las fronteras o incluso la eliminación de las mismas, «tanto en el sentido de “supresión” de las fronteras disciplinares como de “supresión” de las fronteras entre lo humano y lo no-humano» (Domanska, 2011: 142). Con el viraje performativo, causa y consecuencia de este, emergen otros teatros distintos de los regulares.

En la práctica teatral, el viraje performativo puede llegar a concretarse en un texto teatral, en el teatro de escritores. De ello pueden dar fe, por ejemplo, las propuestas textuales autoficcionales.⁶ También puede verificarse en la puesta en escena de un director de textos teatrales, como ha trabajado Valentina Valentini.⁷ Puede asimismo concretarse en los teatros que levantan los directores directamente desde el formato, y con vocabulario, escénico: en los teatros de directores de escena. Pero el viraje en los teatros antes mencionados, por más que modelan las formas de actuación y de recepción, no revelan ni a los actores ni a los espectadores como ellos mismos, ni sus propios cuerpos ni su encuentro con semejantes. Tampoco suelen las producciones de estos teatros ser interrogadas con el *idioma performativo* (Pickering, 1994); idioma que, en el teatro, remite a lo que ocurre durante el encuentro, entre todos los presentes: entre humanos y entre humanos y no-humanos.

En las prácticas y en los análisis críticos y reflexivos de tales prácticas, estuvo instalada durante buen tiempo y de manera hegemónica la lectura y la interrogación «del mundo» en términos de signos, de significados. Pero, como dice Ewa Domanska, «la metáfora del mundo como texto no posee una fuerza que explique los problemas con los que está luchando el mundo actual» (Domanska, 2011: 131), los problemas de:

[...] el cyborg, el clon, la cosa en su subjetividad, el animal, el mutante (individuo humano o animales genéticamente manipulados), el terrorista (sobre todo la suicida musulmana); el «desaparecido», los representantes de minorías de diverso tipo (sobre todo el *queer*, el transexual, pero también personas de procedencia étnica diferente o minusválidos). (Domanska, 2011: 133)

Todas estas *figuraciones de subjetividad*, como las denomina Domanska, pueden estar y están representadas en textos teatrales, en puestas en escena de textos, en realizaciones y actuaciones escénicas tan virtuosas y arriesgadas

6. Basta leer los comentarios de José Luis García Barrientos (2015) sobre *Tebas Land*, de Sergio Blanco: «...podemos considerar *Tebas Land* como un ejemplo de autoficción dramática (cf. García Barrientos, 2014), y la del coro, en su recurrente mediación e interlocución con el público. En efecto, el espectáculo entero hay que entenderlo como la narración de todo el proceso de creación por él mismo, con el concurso de Martín y Federico (las dos caras del mismo actor), del espectáculo, al que asistimos al mismo tiempo que al relato de su génesis. La narración es, como corresponde, la que abre la puerta a todas las demás miradas mediadoras. Pero sin ahogar el carácter profundamente dramático de la obra: no posdramática sino, al contrario, metadramática, o sea, dramática al cuadrado».

7. «El teatre, com la novel·la contemporània, posa en escena el “murmuri indefinit de la producció mateixa”, no pas un món objectiu governat per la impersonalitat. En una escena qualsevol, entre aquests gestos accidentals, del tot insignificants però repetits obsessivament, destaca una única figura en primer pla, privada de qualsevol contextualització ambiental, deslligada de qualsevol ancoratge espaciotemporal, pel qual pot procedir en el seu egocèntric univers verbal en el qual el “jo” i el “món” coincideixen.»

artísticamente como logradas en intenciones y compromisos con «los problemas del mundo actual». Todas ellas consiguen tomar distancia, independizarse, de los modelos clásicos. En los *Radicals Lliure* las figuraciones se generan durante la reunión entre reales (personas, objetos y medios).

En los *Radicals Lliure* las contaminaciones entre teatro y performance ya se han producido. Las hibridaciones entre danza y teatro ya son en ellas un hecho consumado. El viraje performativo se constata en los *Radicals Lliure*: no solo el viraje hacia *lo escénico*, sino hacia *lo real* que es rotundamente escénico —es decir: radicalmente performativo—. En los «eventos con nombres» los empoderados son las propias personas escénicas: los actores, entendiendo la noción en un sentido amplio, y también los espectadores; los empoderados son las propias personas escénicas que se presentan como personas reales. Estos son, en los acontecimientos que aquí reviven, las figuras de subjetividad emergentes.

Son personas reales las que se empoderan en los *Radicals Lliure*: Sònia Gómez, su madre Rosa Vicente, el profesor de la universidad, el desconocido, el que se conecta a Internet, el grupo de votantes, yo mismo, etc. Los agentes empoderados son expertos en arte y no expertos en arte, profesionales y no profesionales, habituales y circunstanciales de un acontecimiento dado, conocidos y anónimos, etc. De estas personas reales en situación performativa, durante la reunión y a partir de ellos mismos, emergerán nuevas figuraciones de subjetividad. A este punto, punto capital, se volverá más tarde. De estas gentes Reales reunidas en un dispositivo teatral, entregadas al cumplimiento de determinadas reglas de juego, emerge justamente el teatro o los *teatros de/entre performers*.

Erika Fischer-Lichte, remitiéndose a *Untitled Event* (Evento sin título) de 1952 del Black Mountain Collage ideado por John Cage, entra a este escenario poniendo en primer plano los elementos que considera importantes para una futura teoría de *lo performativo*. Sus descripciones y reflexiones sobre el *Untitled Event* son contrastadas con los eventos producidos en Barcelona, los que aparecerán en estas páginas: los que tienen nombres. Fischer-Lichte expone en el párrafo siguiente el núcleo de su teoría:

El teatro siempre cumple a la vez una función referencial y una performativa. Mientras la función referencial se refiere a la representación de personajes, acciones, relaciones, situaciones, etc., la performativa apunta a la ejecución de acciones (por los actores y, en parte, también por los espectadores). En cierto modo la historia del teatro europeo se puede concebir y escribir como historia de las reestructuraciones y nuevas definiciones de la relación entre ambas funciones. (Fischer-Lichte, 2011: 145)

En los eventos escénicos de Barcelona, los «eventos con título», la función performativa está situada en primer plano, por encima de la función referencial. *Lo referencial* en ellos emana de *lo performativo*, el primero está en función del segundo y no a la inversa. Los *teatros de performers* se sitúan en la antípoda de los teatros sedimentados y afirmados; se sitúan en la antípoda de los teatros que se basan en la representación de matrices de tiempo, lugar

y personas de ficción —teatros en los que *lo ficcional* (lo referencial por excelencia) prevalece sin permitir irrupciones, revelaciones, de *lo escénico* y/o de *lo real* (lo performativo por excelencia)—.

El escenario de *Untitled Event* no es, como apunta Fischer-Lichte, aquel que significa «otro espacio: la sala de estar de Willy Loman, la carretera en la que Didi y Gogo esperan a Godot, etc.» (Fischer-Lichte, 2011: 145) sino el propio espacio donde se produce el acontecimiento. Toda acción o narración en *Untitled Event* tributa a este específico espacio o sitio. Y así, con matices, también ocurre en los eventos aquí citados, en los «eventos titulados». Si en el escenario de *Untitled Event* el sitio específico se revela como el contenedor de presentaciones artísticas, en los «eventos titulados» el sitio específico se ofrece como la sede del encuentro, de la reunión, entre las específicas personas que en él se dan cita. El teatro *a la italiana*, sede arquitectónica en la que se producen todos los eventos coleccionados, se comporta como un *site specific*. En los *Radicals Lliure*, como en el *Untitled Event*, el tiempo en que se ejecuta la presentación también coincide con el tiempo presentado: allí no encontraremos, en ningún caso, «ni otra hora del día ni otra estación del año, ni otra época histórica ni el tiempo en que un personaje de ficción lleva a cabo una acción o realiza una reflexión...» (Fischer-Lichte, 2011: 145). Y si aparecen estas *otredades* no regentarán la presentación, se presentan como citas o comentarios.

Mientras en el teatro contemporáneo los actores, nos recuerda Fischer-Lichte, usan «su cuerpo para significar los cuerpos de personajes ficticios, para ejecutar con ellos acciones que debían significar las acciones de esos personajes, y decían palabras que significaban los discursos de éstos» (Fischer-Lichte, 2011: 146) en el *Untitled Event* y en los eventos de Barcelona, los «eventos titulados», los «actores» emplean, como ya hemos adelantado, sus cuerpos para ejecutar sus propias acciones y hablan de sí mismos o hablan de otros desde sí mismos (en los *teatros de performers*) o bien convidan a hablar a otros de sí mismos o de otros desde ellos mismos (los *teatros para performers*). La madre de Sònia Gómez habla de sus tiempos de emigrante en Alemania, Diego Anido invoca su infancia en Galicia y su pasión por el juego de ajedrez, Lidia y David comunican los años que comparten como colectivo teatral, etc.

Se puede resumir que, en todos los eventos, el que no lleva título y los titulados, «no se trata de constitución de personajes ficticios, de sus historias, acciones, etc., sino de la ejecución de acciones de habla y de otra índole por parte de personas reales en un espacio real» (Fischer-Lichte: 146). Se puntualiza que las actuaciones en los *Radicals Lliure* no están basadas en actuaciones de personas de ficción y entre personas de ficción (actuaciones de Hamlet, etc.). Tampoco, se agrega, están basadas en las actuaciones de las propias personas escénicas como artistas; esas actuaciones que resultan del revelado de los entresijos de las artes (fragmentaciones, procesos, generación de imágenes, los flujos energéticos, las deconstrucciones, etc.); de las confluencias, contaminaciones e hibridaciones entre disciplinas artísticas (danza, teatro, etc.) y del cruce de culturas escénicas (orientales, occidentales, locales, globales, etc.); esas actuaciones en las que emergen ritmos,

acciones, imágenes, entes, seres, figuraciones propiamente escénicas, propiamente artísticas.

Las concepciones y modelos escénicos que caracterizan a los *Radicals Lliure* difieren de aquellos, igualmente radicales, en los que se confirma la muerte del sujeto o la presencia del sujeto débil constituido por el discurso, etc. Con los acontecimientos coleccionados «regresa [...] el “sujeto fuerte”» (Domanska, 2011: 135), aunque este regresa cambiado, regresa con nuevos atributos y cualidades. En los *Radicals Lliure*, por ejemplo, el sujeto fuerte humano, el agente clásico entre los agentes teatrales, no «regresa» actor propiamente, pues no tiene entre sus tareas y funciones la representación de otros distintos de sí mismo. El agente humano en los *Radicals Lliure* es rotundamente, y sin ambigüedades, performer *escénico*.

En los acontecimientos escénicos de Barcelona, en los *Radicals Lliure*, quienes se manifiestan no son personajes de ficción sino personas reales, personas reales en situación y modo performativo; situación y modo que propician específicas transformaciones y distancias. En todos estos acontecimientos *el otro* o *lo otro* (la figuración) emerge de la propia persona real: de su autobiografía, de sus narraciones, de sus experiencias, de sus invenciones, de sus propuestas, etc., y de sus precarias o sofisticadas artes de performer. *El otro* o *lo otro* (la figuración) emerge de lo que a este performer le acontece durante el encuentro con aquellos humanos y *no humanos* con los que comparte acontecimiento, evento. Porque se ha de tener en cuenta, y esto es importante, que el sujeto fuerte en los eventos escénicos de Barcelona no solo es el humano sino también el *no humano*. Junto a Sònia Gómez, su madre Rosa Vicente, etc., están, entre otros agentes *no humanos*, el micrófono, la cámara y la pantalla. Unos y otros actúan/*performan*, interactúan/*interperforman*.

Sven Lütticken aparece para informar sobre el pasado y el presente de la ideología de la performance; sobre lo que denomina «striptease progresista». Los primeros artistas de los *happenings* y de las conocidas *performance arts*, a mitad del siglo xx, se posicionan frente a toda forma de representación, frente al mercado y frente al espectáculo. Sus visiones de entonces, sus ideologías, pasan por cuestionar el objeto y sus reproducciones. Y, con todo ello, por cuestionar los medios. Espectáculo o performances, ese fue el problema (antes). Actualmente, como afirma Lütticken:

la polaridad entre performance y medios acariciada por los ideólogos del performance ha sido reemplazada por una caprichosa dialéctica: toda profesión, todo empleo, toda vida privada —en otras palabras, todo performance— puede reclamar el derecho a la reproducción, y, al mismo tiempo, todo modelo mediático concebible puede ser vivido y performado (Lütticken, 2011: 174).

En los *Radicals Lliure* el encuentro entre personas reales en el medio teatral, y el medio mismo, es *vivido* y *performado*. En los acontecimientos citados los performers que están situados en el escenario tradicional, los que pudieran reconocerse como los huéspedes del encuentro, no toman distancias de los situados en la sala de butacas, de los que pudieran reconocerse como los convidados. Los huéspedes conviven con los convidados y, de tanto en tanto,

se intercambian los roles. Las biografías comunicadas por los huéspedes (no representadas), las autobiografías de los huéspedes o de los convidados (individuales o colectivas) y las «biografías» que surgen *in situ* producto de los intercambios entre unos y otros conforman los acontecimientos, la reunión artística. De ahí que los performers situados en el escenario se comporten como espectadores de los que están en la sala de butacas.

II. En la sala de butacas: otros performers

Entrado el siglo XXI parece no haber «demasiado lugar para la contemplación» (Domanska, 2011: 136). Se impone la agencia, lo que se experimenta: presencial y virtualmente; se imponen los juegos y los jugadores, se impone la performance y la performatividad. Aparecen nuevas estrategias y nuevos conceptos asociados al consumir y al generador contenido simultáneamente: gamificación, prosumer, 2.0, etc. El siguiente comentario de Ewa Domanska puede entenderse como una metáfora de esas nuevas apariciones: «no solo el individuo, sino también la comunidad crea cambios en la realidad social y cultural. El individuo y la comunidad son valiosos en la medida que tienen fuerza agentiva, actúan (*perform*) y provocan cambios concretos» (Domanska, 2011: 136). Los acontecimientos que integran *Radicals Lliure* se distinguen por la inmersión —por una, precisando, inmersión performativa—.

Los teatros de performers son teatros de personas reales empoderadas como performers, empoderadas en *reuniones artísticas*, en *reuniones-teatro*. Están los teatros de performers habituales, de habituales de un evento que se repite y están los *teatros de performers* circunstanciales, los circunstanciales de un acontecimiento-encuentro puntual. Los performers en *Pendiente de Votación*, por ejemplo, son los espectadores que asisten a una de las realizaciones, a una convocatoria de juego —aunque, si estos lo desean, pueden repetir—. En *Pendiente de Votación* el performer que seguro repite, entre otros agentes *no humanos*, es la pantalla.

De los singulares acontecimientos ideados por Sònia Gómez, David Espinosa, Roger Bernat, Àlex Serrano, Ferran Dordal y Lidia González Zoilo, el investigador no solo fue un espectador-testigo sino también, en algún grado, parte. En todos los acontecimientos, en algún grado, el investigador fue *in situ* (durante el encuentro puntual) un sujeto humano activado —y en algunas fue invitado a realizar acciones creativas: llamar desde la sala de butacas a los performers situados en el escenario para calificar y modelar «sus biografías» (*Dar patadas para no desaparecer*), subir al escenario para consumir «las brujerías» preparadas por los performers (*Desconcierto n.º 1...*), etc.

La actuación de los *no humanos*, especialmente de los agentes tecnológicos, suele fundarse en la movilización, en la activación creativa, de los espectadores (estén estos situados sobre el escenario histórico o en la histórica sala de butacas). Ejemplo de ello es, en *Pendiente de Votación*, la pantalla en proscenio con preguntas que propician, ayudada por mandos y programas computacionales que emulan a los usados en los parlamentos, a la activación visible de los espectadores, a su inmersión en la performance como performers. Las preguntas están fundadas en temas de actualidad, temas

relacionados directamente con los espectadores como miembros de una misma y específica comunidad, relacionados con su biografía colectiva.

Erika Fischer-Lichte comenta la disolución de las fronteras disciplinares en el evento de 1952 —el del Black Mountain Collage—. Comenta que «al disolverse los artefactos en ejecuciones de acciones, se desplazaron las fronteras entre las distintas artes; ya se trataba de poesía, artes plásticas o música, todas ellas eran aquí, al mismo tiempo, también arte de performance. En este respecto, entre ellas y el teatro ya no había absolutamente ninguna diferencia» (Fischer-Lichte, 2011: 152). Las descripciones y reflexiones de Erika Fischer-Lichte aplican a los eventos citados solo que en estos, como se ha apuntado antes, las artes emanan de las biografías y autobiografías que recrean o comparten los presentes durante el encuentro: ora de manera individual, ora a pares, ora como parte de una comunidad.

Dada la exposición o publicación en el marco teatral de asuntos que proceden de biografías relacionadas directamente con los ejecutantes como personas reales, los *Radicals Lliure* son espectáculos performativos. Del espectáculo performativo participan todos: el desconocido, Txalo Tolosa con sus filmaciones desde el escenario y las proyecciones de esas filmaciones en circuitos cerrados (*Experiencias con un desconocido*), la madre de Sònia Gómez con los dulces que cocina para los espectadores (*Mi madre y yo*); el que chatea, Internet mediando, desde un ordenador instalado en el escenario con una pareja de performers que responden desde su propia casa, quienes a su vez se crean perfiles en páginas webs pornográficas (*Felicidad.es*); Lidia González Zoilo cubriendo el cuerpo desnudo de David Frank con «documentos», etc. En el espectáculo performativo, comenta Sven Lütticken, «todo el mundo es un performer potencial, desde las estrellas de cine hasta los vecinos de al lado. La telerealidad, las webcams y fenómenos similares son la consecuencia última de este desarrollo» (Lütticken, 2011: 174).

III. Durante el encuentro, entre los presentes

La riqueza de los *Radicals Lliure*, como colección, es que está integrada por acontecimientos donde los principales performers humanos están situados en el escenario tradicional (*Mi madre y yo*, *Destrucción Mutua Asegurada*) y por acontecimientos en los que estos están situados en la sala de butacas (*Pendiente de Votación*). Los performers *no humanos*, por su parte, también ocupan uno y otro espacio, aunque tienden a habitar sobre todo el escenario tradicional.

Todas los *Radicals Lliure* se producen en las sedes o contenedores teatrales clásicos conocidos como *a la italiana*. Sin embargo, en todas ellas, en mayor o menor medida, la embocadura y su invisible cuarta pared —esa que separa los dos espacios enfrentados: el del escenario y el de la sala de butacas— es transformada o trascendida. Los ejes comunicacionales activados en unos y otros acontecimientos escénicos implican directamente, aunque cada uno en su grado, a todos los presentes. Emerge, con la activación de estos ejes, una dimensión específica del «bucle de retroalimentación entre actores y espectadores» (Fischer-Lichte, 2011 [2004]) y un específico *teatro*

immersivo (Machon, 2013): el teatro sin dobles aparentes, teatro en el que cuanto acontece, acontece durante el encuentro entre los presentes. Emerge, con todo, una definición capital, la de acontecimiento.

(Aparte: *«El termino filosófico *acontecimiento* (*Ereignis*) no indica apropiación ni autoafirmación, sino el factor de lo inconmesurable». **«El teatro nos sitúa lúdicamente en una posición en la cual ya no podemos estar sencillamente *delante* de aquello que percibimos, sino que nos exige su participación» */** Hans-Thies Lehmann. *Teatro Postdramático*.)

Los performers situados en el escenario tradicional suelen comportarse como espectadores de los situados en la sala de butacas. Los espectadores situados en la sala de butacas, inmersos en el juego escénico, se comportan como performers. Luego están las relaciones e intercambios de roles que se producen en cada área del edificio teatral. En los acontecimientos reunidos bajo el nombre de *Radicals Lliure*, tanto los *performers-espectadores* como los *espectadores-performers* conviven, de una u otra manera, en un espacio dilatado y en una «situación única» (Cornago Bernal). Los micrófonos, una de las constantes en todos los acontecimientos coleccionados, tienden a establecer las distancias entre los distintos espacios y performers. Como se ha anunciado antes, los teatros que concretan los *Radicals Lliure* no son únicamente de performers o para performers sino también *teatros entre performers*.

Unos y otros performers son sujetos agentivos —sujetos fuertes que, por una parte, se representan a sí mismos y, por otra, como describe Ewa Domanska, crean sujetos «a través de la acción» (Domanska, 2011)—. Esta es la complejidad de los eventos escénicos coleccionados. Esta es la singularidad, la radicalidad, que comparten. Con ello se pone de manifiesto, siguiendo los apuntes de Ewa Domanska, que el centro de las prácticas observadas se ha de colocar «...en la categoría de cambio como valor positivo y en el sujeto activo (agentivo) (sujeto performativo) que se crea a través de los cambios y motiva cambios concretos en la realidad circundante, sobre todo mediante sucesos, happenings, performances» (Domanska, 2011: 131). De ahí que pueda afirmarse que los *Radicals Lliure*, que los *teatros de performers*, se caracterizan, entre otros, por los siguientes rasgos: la transversalidad, la impredecibilidad, los fenómenos emergentes, el uso de las nuevas tecnologías, la apuesta por *lo real*, la alianza entre los cuerpos presentes, etc.

En *Untitled Event* «el espectador» apenas «se siente alentado a buscar significados dados de antemano y a esforzarse por descifrar los mensajes formulados en la presentación pública» (Fischer-Lichte: 147). Algo similar ocurre con el espectador de los *Radicals Lliure*. La fase umbral que según Fischer-Lichte identifica al «*Untitled Event*»: ese *betwixt and between* —ese entre lo uno y lo otro, y entre las dos cosas— también identifica a los eventos coleccionados, a los *Radicals Lliure*. En ese campo liminal entre performers y espectadores, nos dice la investigadora, es donde primero se producen y se negocian los significados. El estado de liminalidad, precisa Fischer-Lichte, «en el que el performance artístico coloca a performers y espectadores, pone a durar, por así decir, el proceso en el que se produce, negocia o escruta el

significado...» (Fischer-Lichte, 2011: 161). En los *Radicals Lliure* ese *betwixt and between* adquiere dimensiones extremas en tanto se produce entre performers y espectadores que funden y confunden la esfera pública con la privada, arte y vida, en *reunión-teatro*.

El concepto *teatro*, como todas las nociones disciplinares, ha sufrido los efectos del viraje: se ha dilatado. En los *Radicals Lliure* el concepto *teatro* no remite al edificio sostenido por las fábulas sino el dispositivo teatral con sus memorias, a los presentes en el encuentro y al encuentro mismo, a lo que se genera con el intercambio entre los presentes. Estamos ante teatros de agentes, espacios y tiempos específicos. No obstante, ese espacio, ese tiempo y esas personas específicas (a propósito, justamente de las memorias del dispositivo que los acotan y de las estructuras de juego performativo que los motivan) se ficcionalizan. Concluyendo la frase de Fischer-Lichte del párrafo anterior, en estas reuniones se «pone a durar... el proceso en el que se constituye un nuevo yo» (Fischer-Lichte, 2011: 161) y, se ha de agregar, en el que se constituye un nuevo *nosotros*.

(Aparte: ¿Cuánto de postteatrales son los *Radicals Lliure*? ¿Cuánto de irregulares son los *teatros de/entre performers* coleccionados? Si se acepta que el postteatro, como lo concibe y concreta Joan Brossa, se funda esencialmente en lo impersonal, en lo objetual o en lo conceptual, podrá confirmarse que los eventos escénicos que idean y concretan Sònia Gómez, David Espinosa, Roger Bernat, Àlex Serrano, Ferran Dordal y Lidia González Zoilo, etc. se suman a los pasos dados por Joan Brossa pero le adelantan en radicalidad e irreverencia al pronunciarse por *lo personal*, por *lo líquido* [Bauman].)

Por todo ello, investigar la naturaleza de las actuaciones en los *Radicals Lliure* es un verdadero reto. Este objeto de estudio exige métodos y metodologías ajustadas a él. Los tres estudios, el de Sven Lütticken, el de Erika Fischer-Lichte y el de Ewa Domanska, no solo ayudan a entender los acontecimientos en general sino particularmente las actuaciones que se producen en ellos —actuaciones entre las que están las del investigador como espectador participante, como *espectador-performer*— y también a pensar y reflexionar sobre los posibles abordajes para obtener conocimientos de las actuaciones en los *Radicals Lliure*.

Con las *performance arts* y los *happenings* se cambia el objeto por la acción efímera, una de las razones por las que fueron considerados progresistas. Sven Lütticken reaparece para invitar a observar la complejidad de los *Radicals Lliure*; para invitar a establecer distancia crítica respecto de ellos al tiempo que invita a verificar y a aceptar sus normas, relativizando con ello el viejo discurso anticapitalista del *performance*. Roger Bernat genera estructuras de juego, teatros para performers, que luego promueve y hace circular por diferentes geografías. Sin embargo, actualmente «la desmaterialización del arte ha completado su giro capitalista» (Lütticken, 2011). «El *striptease* es casi completamente inmaterial: soltar el lastre material se ha convertido en su contenido mismo.» El *striptease* es un producto, según Tino Sehgal el artista que al que se remite Lütticken, es un modelo comercial:

Solo si evitamos presentar la cultura del performance de hoy como un preludio a la utopía en vez de reconocer su carácter normativo, existe una oportunidad de que el performance de arte instigue a realizar pequeños «eventos-verdad» que destaquen las diminutas fisuras en el espectáculo performativo, y así haga surgir la posibilidad de una ruptura más fundamental con este (Lütticken, 2011: 179).

Con los *Radicals Lliure* el camino hacia la cultura performativa no solo está trazado sino que se transita. También las investigaciones que les recorren. Erika Fischer-Lichte invita a analizar los *Radicals Lliure* desde el punto de vista de su performatividad, no siguiendo el modelo del texto, del modelo que se interesa por hallar «los significados generados por los performances» (Fischer-Lichte, 2011: 158); nos invita a analizar los acontecimientos citados en estas páginas desde el modelo de la performance. Entonces propone considerar pertinentes las preguntas que sugiere para esos fines el antropólogo Dwight Conquergood.

El antropólogo Dwight Conquergood habla de «un modo de conocer sensible a la performance». Los *Radicals Lliure*, como objeto de estudio, reclaman este abordaje. El investigador se ha de desplazar, atendiendo la propuesta de Tamy Spry, hacia la posición del yo performativo (performative-I). Se impone el testimonio coperformativo (coperformative witnessing). De ahí la posible inclinación de la investigación de las piezas coleccionadas por la epistemología empática (emphatetic epistemology): la de «personas que viven en la convicción de que comparten un mundo común complejo» (Domanska, 2011: 158).

El viraje performativo tiene una faz posthumana, repite Ewa Domanska. E insiste en recurrir al idioma performativo, idioma sobre el que reflexiona el filósofo A. Pickering,⁸ «puesto que ahora más que nunca antes estamos rodeados, pero no determinados, por la “agencia material”, el idioma performativo —afirma Pickering— “es nuestra esperanza de entender quiénes somos y en qué mundo vivimos”» (Domanska, 2011: 139).

(Aparte: Como resultado de la investigación que anima y consagra al autor de estas notas han estado emergiendo durante estos años seis breves performances, seis performances con naturaleza de investigaciones, seis performances ideadas por él y en las que también participa como performer al tiempo que propicia la participación de no humanos y de espectadores como performers —esos que, de algún modo, también serán investigadores—.⁹)

Lobby-Salida

¿Qué *guiones* independientes, radicales, caracterizan a los acontecimientos citados? Acaba de concluir el núcleo central de esta escritura, el núcleo de

8. A. Pickering, *After representation. Science Studies in the Performative Idiom*. PSA: Proceedings of the Biennial Meeting of the Philosophy of Science Association, 1994, vol.2 (Symposia and Invited Papers), p. 145.

9. *Actuaciones Orestes, seis performances como investigaciones, como investigaciones encarnadas.*

esta performance. Sus tres «actos» (en el escenario, en la sala de butacas, durante el encuentro) evocan la reunión creativa. Esta estructura anuncia las conclusiones (la salida). Ella describe los principales rasgos de los acontecimientos que conforman los *Radicals Lliure*, rasgos que les iguala y que les hace singulares a un tiempo: escenarios dilatados, intercambios de roles y un devenir que emana de los reunidos, de los presentes en los acontecimientos. Estos son los *guiones* de los *Radicals Lliure*, de los acontecimientos ideados por Sònia Gómez, David Espinosa, Roger Bernat, los artistas del Colectivo 96°, Àlex Serrano y Ferran Dordal. Estos acontecimientos, a pesar de sus notables diferencias, comparten modelo de creación escénica y modelo de actuaciones.

Observados desde la disciplina teatral, observados como teatros, podrá afirmarse que los *Radicals Lliure* no son ni teatros de autores de textos, ni de directores de escena. Ni siquiera son *teatros de escritores* o *teatros de directores* orientados hacia *lo performativo*. Esto configura la independencia artística de los *Radicals Lliure*. Los *Radicals Lliure* son teatros de los ejecutantes, pero no de actores/actrices propiamente sino de performers. Los *teatros de performers* son protagonizados por personas reales empoderadas en arte escénico performativo. Los *teatros de performers* no parten de *teatros-textos* (de los teatros concebidos por escritores) y toman distancia de los *teatros-escénicos* (de los teatros concebidos por los directores). Su contexto son las *reuniones-teatro*; reuniones reales y entre reales que durante su realización devienen ficciones. Los *teatros de performers* son *teatros de personas específicas* presentes en el acontecimiento, de personas reales que en el curso de la reunión devienen personajes.

En los acontecimientos interrogados se constata: 1) el viraje performativo, 2) la existencia de una cultura performativa y 3) la superación de las pasadas ideologías de la performance. Los *Radicals Lliure* proponen y concretan un grado específico, con toda seguridad el más rotundo, de ese viraje, de esa existencia cultural y de esa superación ideológica en el ámbito de las artes escénicas. Lo que les sigue en términos de radicalidad, aquello con lo que estos comparten frontera, probablemente exceda el universo del arte.

El viraje performativo (Ewa Domanska, 2011) en el teatro, particularmente en la actuación teatral, es causa y consecuencia del desplazamiento y la re-colocación del objeto escenificado/publicado, de los modos de representación. Tal desplazamiento y tal re-colocación afecta y modela las denominaciones (por ejemplo: de los conceptos *actor*, *teatro*, *actuación*, etc.). El viraje performativo es el resultado del proceso que trasciende, que desestima, las escenificaciones de las actuaciones de personas de ficción (de Hamlet, de Nora, de las tres hermanas, etc.). El viraje performativo es causa y consecuencia de las escenificaciones de las actuaciones que realizan las propias personas escénicas. Pero las personas escénicas, los ejecutantes, en los *Radicals Lliure* se escenifican y se representan a sí mismas no como especialistas o expertos en artes escénicas. Las personas escénicas en los *Radicals Lliure* se escenifican y se representan a sí mismas como personas reales, como personas reales en situación y modo artístico performativo.

En los teatros que concretan los *Radicals Lliure* no se recrean historias ni temas ajenos a quienes las presentan. Estos teatros, por el contrario, están basados en las biografías y autobiografías de quienes no solo están presentes en el evento, sino que, además, procuran ofrecer tales biografías y autobiografías evitando las ficciones, ofreciéndolas como documentos reales, auténticos. Cada presentación, repetida o no, es obra de un performer único. Los *teatros de performers* son teatros de gentes reales que se visibilizan como tales en una reunión teatral. El modelo de creación que concretan los *teatros de performers* se resume en la siguiente frase: *gentes reunidas* en arte escénico performativo (formas de participación), en su propio nombre (formas de representación). De ahí que sea mejor definirlos como *teatros de/entre performers*. Faltará agregar en esa denominación que los performers son humanos, personas, y *no humanos* —y entre los performers *no humanos* está especialmente la pantalla—.

Los *teatros de/entre performers* diseñan sus propios sistemas jerárquicos. Todo diseñador está implicado directamente en la realización escénica de su idea. Algunos no se convierten en ejecutantes sino que limitan sus vínculos con la realización escénica funcionando como directores, como *directores de performers*: ejemplo, Roger Bernat, Àlex Serrano y Ferran Dordal. Algunos de los diseñadores «dan la cara», se presentan y realizan los acontecimientos que idean: por ejemplo, Lidia González Zoilo, David Espinosa, Sònia Gómez. Estos no se llaman a sí mismos autores, tampoco directores. Todos los diseñadores-*performers* han sido formados en academias de arte. Siguiendo este criterio, y no los estrictamente económicos, podrá afirmarse que todos ellos son profesionales del arte, son expertos en arte. También están los profesionales que son en los acontecimientos sobre todo, si no únicamente, *obradores escénicos*: África Navarro, David Franch, Diego Anido, etc. Sin embargo los acontecimientos que conforman lo que aquí se han denominado *Radicals Lliure* están poblados de obradores, ejecutantes, performers no profesionales, poblados de no formados en arte. Por ejemplo, la madre de Sònia Gómez, el profesor universitario, etc. Y entre los empoderados como performers están los espectadores.

En las *reuniones-teatro*, en las reuniones artísticas, prosperan las liminalidades; prospera el *betwix and between* (Erika Fischer-Lichte, 2011) entre «actores» y «espectadores». De ahí la estructura nuclear de la presente performance, de la presente escritura: (I. *En el escenario: otros performers*; II. *En la sala de butacas: otros performers* y III. *Durante el encuentro, entre los presentes*). En los *Radicals Lliure* se encuentran *performers-espectadores* y *espectadores-performers*, performers habituales y circunstanciales; huéspedes del evento y convidados a él, famosos y anónimos. A algunos de los acontecimientos les es indiferente que los ejecutantes sean profesionales o no, expertos en arte o no; las estructuras de juego que las conforman no exigen formación o habilidades artísticas. Los *Radicals Lliure* son productos escénicos ensayados o no; acabados o no; eficaces o no (como productos). Los acontecimientos citados son productos escénicos irregulares, abiertos, experimentales, radicales en extremo. Importa en ellos la inmersión. Importa en ellos «lo que se pone a durar» entre los presentes. Importan las figuraciones

de subjetividad que emanan de los reales (llámense personas, objetos o medios) durante la reunión. Importan las ficciones que se levantan con la reunión de y entre reales. Importa en estos acontecimientos, más que los significados, la experiencia.

Existe el compromiso por la creación, existe la voluntad de empoderarse o de empoderar en un marco teatral a gentes reales, pero también existe el interés de promover, paralelamente, leyes productivas igualmente creativas, formas de producción y de circulación acordes con la naturaleza de los modelos de creación artística buscados y logrados, acordes con los espectáculos performativos propuestos y conseguidos.

(Aparte: Los riesgos que corren las direcciones del Teatre Lliure y del Mercat de les Flors entre el 2006 y el 2012 han dado frutos en este y otros muchos trabajos de investigación, en aquellas y otras prácticas similares a las que aquí, en esta *escritura performativa*, han revivido. Después del 2012, no obstante, los cambios de las políticas culturales fueron notables. Quizás estos cambios comenzaron a gestarse desde la crisis del 2008. Quizá fue desde esta fecha en que volvieron a retomarse las políticas culturales probadas, las que solo promueven los teatros sin riesgos, los teatros que propician una rentabilidad segura: los regulares, los dependientes.)

Los *teatros de performers* se adaptan, persisten, buscando reproducirse y convivir en el panorama escénico contemporáneo junto al resto de los teatros, de las artes. Ellos, ciertamente, *artes son entre las artes*.¹⁰ En los *teatros de/entre performers* la representación, el mercado y el espectáculo son un hecho; el «striptease progresista» (Sven Lütticken, 2011) es un hecho.



10. Parafraseando un poema de José Martí, un fragmento del poema titulado «Yo soy un hombre sincero».

Referencias bibliográficas

- DOMANSKA, Ewa. «El “viraje performativo” en la humanística actual». Traducción del polaco: Desiderio Navarro. *Criterios. Revista internacional de teoría de la literatura, las artes y la cultura*. (La Habana, Cuba), n.º 37 (2011), p. 125-142. Edición patrocinada por HIVOS People Unlimited.
- FISCHER-LICHTE, Erika. «En camino hacia una cultura performativa». Traducción del alemán: Orestes Sandoval. *Revista internacional de teoría de la literatura, las artes y la cultura*. (La Habana, Cuba), n.º 37 (2011), p. 143-161. Edición patrocinada por HIVOS People Unlimited.
- FISCHER-LICHTE, Erika. «La copresencia física de actores y espectadores» (capítulo 3). En: *Estética de lo performativo*. Traducción de Diana González Martín y David Martínez Perucha. Madrid: Adaba Editores, 2011 (2004), p. 77-139.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luís. «Miradas sobre Edipo en *Tebas Land*: de Sófocles a Sergio Blanco». *Ars@Humanitas*. (Ljubljana: Universidad de Ljubljana), n.º 9 (2015), p. 117-126.
<<https://revije.ff.uni-lj.si/arshumanitas/article/download/3418/3122/>>.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Postdramático*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2013, p. 181 (Ad Litteram; 11)
- LÜTTICKEN, Sven. «Striptease progresista: Pasado y presente de la ideología del *performance*». Traducción del inglés: Desiderio Navarro. *Revista internacional de teoría de la literatura, las artes y la cultura* (La Habana, Cuba), n.º 37 (2011), p. 162-179. Edición patrocinada por HIVOS People Unlimited.
- MACHON, Josephine. *Immersive Theatres: Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2013.
- VALENTINI, Valentina. «Més enllà de la tradició del nou teatre». Traducción del italiano: Oriol Puig Taulé. *Assaig de Teatre* (Barcelona: Associació d'Investigació i Experimentació Teatral), n.º 56 (2006), p. 19.