aSPAs
ppgac - USP

DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v6i1p7-42

Especial

A NUESTROS ENEMIGOS. REFLEXIONES SOBRE EL PÚBLICO

AOS NOSSOS INIMIGOS. REFLEXÕES SOBRE O PÚBLICO

TO OUR ENEMIES. REFLECTIONS ON AUDIENCE

Óscar Cornago

Óscar Cornago
Investigador del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) de Madrid, escritor, ha estudiado y documentado la obra de artistas de la escena contemporánea en España y Latinoamérica en volúmenes como Políticas de la palabra, Éticas del cuerpo y Acercamientos a lo real

Resumen

El objetivo de este artículo es estudiar la construcción del público, entendido como los interlocutores de una acción, a partir de dos relatos distintos. Uno está formado por la conversación improvisada del dúo de *performers* Los Torreznos en su obra *La caverna* (2012), que tenía al público como objeto de su mirada; y el otro está extraído del análisis de Comité Invisible del movimiento de ocupación de las plazas desarrollado en distintas ciudades del mundo desde el 2008. La finalidad es confrontar dos acercamientos distintos al público —Escénico y estético, por un lado, y social y político, por otro—, y trazar un camino de ida y vuelta entre la escena y la calle, considerando ambos espacios como dispositivos de actuación y representación que están buscando otras formas de operar frente al orden económico y político consolidado desde los años noventa.

Palabras clave: Público, Performance, Revolución social, Estética, Dispositivo.

Resumo

Este trabalho tem o objetivo de estudar a construção do público, entendido como os interlocutores em ação, a partir de duas histórias diferentes. A primeira consiste em uma conversação improvisada da dupla de *performers* Los Torreznos, em *La caverna* (2012), que tinha o público como seu objeto de observação; e a outra é extraída da análise que o Comité Invisible fez sobre o movimento de ocupação das praças, ocorrido em diferentes cidades do mundo desde 2008. O objetivo é confrontar duas abordagens diferentes do público – cênica e estética, por um lado, e social e política, por outro – e traçar um caminho de ida e volta entre a cena e a rua, considerando ambos os espaços como dispositivos de ação e de representação procurando operar de outras maneiras ante a ordem política e econômica, reforçada desde a década de 1990.

Palavras-chave: Público, Performance, Revolução social, Estética, Dispositivo.

Abstract

The aim of this article is to study the constitution of the audience, understood as an interlocutor in action, based on two different stories. The first one is an improvised dialogue by the artistic duet Los Torreznos, in *La caverna* (2012), in which the audience was their object of observation; the other one is extracted from the analysis made by the Comité Invisible about the occupation movement in squares all over the world since 2008. The objective is to confront two different approaches of audience – scenic and esthetic, on one hand, and social and political, on the other – and trace an inward and outward journey between scene and street, considering both spaces as mechanisms of action and representation, operating differently before the political and economic order, reinforced since 1990.

Keywords: Audience, Performance, Social revolution, Esthetic, Device.

"Escribir es un acto de vanidad, si no es para el amigo."

Esta afirmación, presente en el libro *A nuestros amigos*, escrito por un autor o autores que quedan bajo el anonimato del Comité Invisible, podría ser llevada, y quizá con mayor razón, a la escena. Salir a escena puede ser entendido también como un acto de vanidad si no se hace para un amigo. El público, que en sentido figurado puede ser considerado como una suerte de enemigo al que hay que ganarse, puede ser igualmente ese amigo al que aún no se conoce, como continúan diciendo los de Comité Invisible refiriéndose a sus potenciales lectores. Llamarlos "amigos" es solo parte de una retórica, una forma de hacerse público y de relación con el público. Entre un punto y otro, entre el antagonismo radical y el deseo de cercanía, colaboración o intercambio con los interlocutores de un proyecto se despliegan innumerables opciones que expresan distintas formas de plantear la relación entre escena y público, o en un sentido más amplio, entre quienes se hacen visibles en la calle, de forma voluntaria o no, y quienes miran desde el anonimato de su condición de ciudadanos comunes; distintas formas, en definitiva, de entender el fenómeno social en el momento en el que está sucediendo. Este planteamiento suscita una serie de preguntas que ocupan un lugar importante en el debate actual tanto en el plano político como artístico: ¿Quién mira y quién actúa?, ¿cómo plantear nuevas formas de hacer con los otros?, ¿cómo reinventar los espacios comunes?[1], o dándole una formulación más concreta:

> En el siglo XVII, cuando Tristán e Isolda se encuentran por la noche y conversan, es un "parlamento"; cuando unas personas, entregadas a la suerte de la calle y de las circunstancias, se alborotan y se ponen a discutir, es una "asamblea". Esto es lo que hay que oponer a la "soberanía" de las asambleas generales, a las habladurías de los parlamentos: el redescubrimiento de la carga afectiva vinculada a la palabra, a la palabra *verdadera*. Lo contrario de la democracia no es la dictadura, es la verdad. Es justamente porque son momentos de *verdad*, en los que el poder está desnudo, que las insurrecciones nunca son democráticas. (COMITÉ INVISIBLE, 2015, p. 68)

1. Este trabajo se enmarca dentro 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).

Foto: Belén Cueto

Las reflexiones que siguen están tejidas en diálogo con dos textos, que no son solo textos, sino que remiten de forma directa a las acciones que dieron lugar a estos textos. En el primer caso, procede de una obra de Los Torreznos, *La caverna*, realizada en diversos espacios, y en el otro —del que he extraído la cita anterior— de una serie de manifestaciones producidas desde el 2008 en distintas ciudades del mundo y que entre otros apelativos se conocieron como el Movimiento de las plazas. Cualquier texto, como toda palabra, proviene de una acción. La cultura occidental ha sido a menudo criticada por su condición excesivamente intelectual, que ha valorado más la representación y los discursos que el acontecimiento al que estos hacen referencia. Como respuesta hace ya tiempo que la acción se convirtió en instrumento clave, convertido paradójicamente también en un discurso no menos central, de transformación. La acción abre la posibilidad de proponer otro tipo de relaciones con las representaciones, empezando por las representaciones de nosotros mismos. Los textos son los soportes fundamentales de este tejido intelectual, y han sido cuestionados por las mismas acciones que los sostiene, o más bien por su ausencia: en lugar de hacer escribir/decir. Ciertamente,

decir/escribir es una acción más, y por ello, inevitablemente, también un escenario. Dependiendo de los casos estas acciones pueden hacerse más visibles o, por el contrario, pasar desapercibidas con el fin de dar mayor autoridad al texto/escenario como entidad autónoma, lo que contribuirá también a su proyección en el tiempo, es decir, le dará mayor poder en cuanto texto frente a sus potenciales enemigos, los lectores o la ausencia de lectores. A mayor autoridad puede atraer a más público, pero menos posibilidad de transformarlo en algo que no sea una proyección de la propia autoridad.

Quizá por esto, uno de los materiales con los que voy a trabajar posee un nivel de autorización muy bajo, ya que es el resultado de una transcripción realizada por mí de la conversación desarrollada como parte de una improvisación escénica. Este texto podría ser calificado incluso como bastardo, ya que es el resultado ilegítimo de una acción cuyo sentido es justamente evitar la posibilidad de quedar fijada a través de un texto. Esto hace que pueda ser considerado como un texto dramático al uso, que podría ser utilizado a su vez como base de una futura representación por unos actores, que es exactamente el modelo artístico contra el que se propone este tipo de trabajo, descendiente de la corriente de performance que se activa nuevamente en España desde comienzos de los años noventa.

La caverna fue realizada por Rafael Lamata y Jaime Vallaure, que formaron el dúo Los Torreznos a principios de los años 2000. El punto de partida es una idea lanzada por el artista Isidoro Valcárcel Medina, un reconocido exponente de la corriente de arte conceptual que tanta influencia ha tenido en el desarrollo de la performance. La propuesta, inspirada en el mito homónimo de Platón, fue adaptada por el dúo de la siguiente manera. Durante 30 minutos uno de ellos se sienta de espaldas al público y el otro se sitúa de pie, frente a él, por tanto también de cara al público. Entre ellos se desarrolla un diálogo que nace de esta situación, de lo que uno sí puede ver y sentir, al estar mirando al público, y el otro no. Al cabo de este tiempo se interrumpe la actuación con un apagón, se intercambian las posiciones y empieza de nuevo el juego durante otros 30 minutos. Como en todos sus trabajos, lo que se dice en escena, aunque haya unas pautas o un cierto guion, es fruto de la improvisación. Siguiendo el espíritu de la performance, se trata de que lo que allí ocurra sea de algún modo resultado de ese momento y esa situa-

ción, y no un trabajo ya preparado que se repita de la misma manera cada vez que se hace. Aunque idealmente cualquier acontecimiento escénico participa de estas premisas, de ahí la necesidad de tener un formato escénico en lugar de únicamente visual o textual, los grados de apertura al presente varían dependiendo de las convenciones, géneros y modos de trabajar. No es de extrañar, por tanto, la pregunta con la que se abre la conversación: cómo estamos aquí y ahora.

— ¿Estás bien?

— En fin, quitando algunas molestias… pero la cuestión está en cuánto caso les haces.

— ¿A las molestias?

— Sí, sí, a las molestias. Pero, vamos, básicamente estoy bien.

— Entonces… ¿estás bien?

— Sí, sí, estoy bien. Ya te he dicho.

— Pues te noto un poco inquieto.

— Bueno, es que no es una situación tan fácil, parece como si fuera normal, pero no es normal.

— ¿No es normal?

— No, no.

— ¿Por qué no es normal?

— Pues no es normal porque… pasan cosas aquí. No sé si te estás dando cuenta.

— De lo que me doy cuenta es de que no focalizas la mirada. Estás mirando a izquierda y a derecha.

— Bueno, me distraigo, sí. Es que veo cosas que me distraen. Es que no es normal esta situación, ya te digo. Pero, vamos, si quieres, te miro a los ojos.

— No sé, bueno, es que me llama la atención.

— Pero qué más te da. De lo que se trata es de pasar el rato. Mira, ahora te miro a los ojos.

— ¿Pero estás bien?

— ¡Otra vez! Sí, hombre, sí, claro.

— Yo también.

— Bueno, pues me alegro. De eso se trata aquí, de estar bien, porque si estuviéramos mal nos iríamos a otro sitio.

— Bueno, sí y no. Podías estar aquí estando mal.

— Sí, pero entonces no estaría así. Estaría mal y esas cosas se acaban notando.

— ¿Tú distingues cuando estás bien y cuando estás mal, pero de verdad?

— Mira… yo qué sé. Depende de los momentos. Hay momentos en que uno es consciente de que está bien, y otras veces pues no lo sabes, y no lo necesitas saber, simplemente hay que estar, estás y ya está. Vamos, digo yo. No sabes si estás bien todo el tiempo, simplemente estás.

El otro interlocutor de este ensayo es el citado libro, *A nuestros amigos,* que en su primera frase, escrita en versalitas, deja claro el punto de partida: LAS INSURRECCIONES, FINALMENTE, HAN VENIDO. Al comienzo del primer capítulo se aclara el lugar desde el que se propone el libro, que no está lejos de aquel "¿cómo estamos?" con el que se abría la conversación de Los Torreznos: "Nosotros los revolucionarios somos los grandes cornudos de la historia moderna", a lo que se añade, por si quedara alguna duda acerca de las responsabilidades: "Y uno siempre es, de una manera u otra, cómplice de que le pongan los cuernos" (COMITÉ INVISIBLE, p. 21). Por lo que la respuesta parece evidente: estamos jodidos.

Comité Invisible parte de unos escenarios de protesta que no solo no han tenido el efecto que se esperaba a nivel político, sino que en algunos casos les ha seguido una reacción conservadora, lo que nos da la impresión de que los autores parecen haber participado activamente de estos acontecimientos, pues no se presentan solamente como espectadores privilegiados, sino también como actores. Por el modo como han surgido, comparten unos rasgos que han centrado la atención también del medio artístico. El análisis que ellos plantean tiene un hondo calado escénico, en el sentido de que se detiene en el modo material y físico como todo aquello ocurrió. Esto contribuye, como yo con la transcripción del texto de Los Torreznos, a fijar algo que nació como una reacción a lo que estaba fijado —representado—

como formas políticas asumidas por todos: la evidencia de la democracia. Aunque tanto el discurso de Comité Invisible como este ejercicio de transcripción se resisten a este efecto de fijación de lo que fue un acontecimiento vivo, este es el precio que se paga por recuperar algo para la historia con su consiguiente posibilidad de capitalizarlo en un sentido u otro. Esto es justamente lo que pasó, de forma quizá inevitable, con el aprovechamiento del impulso de estos movimientos por parte de algunos partidos políticos. Sin embargo, en el momento en que estas protestas estaban teniendo lugar lo importante no era su proyección hacia el futuro, sino la potencia inmanente resultado del modo como todo aquello estaba teniendo lugar. Esto impregnó los movimientos de una cualidad escénica en la que lo artístico y lo social se fundieron. Cuestiones tan básicas como el modo de estar allí, la actitud de la gente, las relaciones que se fueron tejiendo, el proceso de autoorganización asumido como tarea colectiva, el cuidado de unos a otros y la forma, en definitiva, de hacer público todo ello, no solo como representación de, sino desde el medio interno de lo que aquello estaba siendo, fueron los elementos fundamentales que dieron forma a estos encuentros, que los convirtieron en un fenómeno singular más allá del contenido de las consignas, de carácter, por otro lado, bastante general frente a lo específico de la situación que se estaba viviendo.

Este mundo feliz tuvo también su otro lado, a lo que Comité Invisible se refiere para tratar de explicar por qué para realizar una determinada acción, votada por una mayoría unos días después, no se presentaba ni la décima parte de los que los que la habían votado, o por qué se podía tardar semanas en generar un documento cuya validez luego iba a ser bastante limitada. Posiblemente, era más importante el camino y la forma de recorrerlo que la meta. La intensidad del presente parecía ir en contra de su proyección de futuro. El valor de esos escenarios radicaba en el hecho mismo de estar ocurriendo contra todo pronóstico y a pesar justamente de no tener certeza de para qué iba a servir. Simplemente ya estaba sirviendo, al menos para todos los que se sentían vinculados de algún modo a ese escenario, ya sea por vía de la participación directa, o simplemente por la sensación de sentir que eso estaba ocurriendo. Estos movimientos alimentaron un tejido de afectos, energías, ganas y emociones con una poderosa capacidad de contagio. Antes de pre-

guntarse para qué, ya estaban teniendo un efecto cierto. Se estaba abriendo una brecha en el horizonte de lo improbable.

— Sí, me parece bien lo que dices… pero el contexto. Háblame, por favor, del contexto.

— Bueno, el contexto… es un contexto desproporcionado. Está desproporcionado. Hay mucho hacia un lado y muy poco hacia otro. Eso determina la situación general.

— Sí, exacto, el desequilibrio. Hay un desequilibrio.

— Pero dentro del desequilibrio, hay como dos fases que están…. Pero, bueno, ya sabes que esto luego… vamos, que puede pasar algo.

— Hombre, no me asustes.

— No, hombre, no. Lo que quiero decir es que pueden pasar cosas.

— ¿Dónde?

— Aquí, hombre, aquí.

— ¿En el contexto?

— Sí, en el contexto, sí, aquí.

— Pero qué tipo de cosas.

— Pues, bueno, de repente… (*Se oye algo por la parte del público, como risas, murmullos, alguien se mueve...)* Mira, ¿ves?

— No, no veo nada. Te veo a ti.

— Ya, claro, por eso, porque no pasan, pero luego, de pronto, hay como unas rupturas... ¿ves?

— Tormentas, hay tormentas.

— Hay como unas rupturas, de repente. ¿Tú no has notada nada raro antes?

Cualquier escenario contrae una deuda con el lugar del que proviene, pero también con aquellos a los que se dirige, con esos posibles amigos o enemigos que son el público. Incluso si es por rechazo o indiferencia, un escenario está destinado a alguien, proyectado hacia los otros. Tiene un destino público. Es una promesa de encuentro con un afuera; la posibilidad de que pase algo no previsto que atraviese la situación presente. En la medida en que está más abierto, menos construido, resulta más fácil detectar las huellas

del contexto en el que sucedió, sentir las fisuras del presente en el que se hizo, como ocurre con el texto del dúo, lleno de muletillas, dudas y rodeos. Y viceversa, en la medida en que está más cerrado, dependerá menos del público. El texto gana autonomía al borrar las huellas de su escritura; haciéndose menos local puede aspirar a un público más amplio. La apertura operativa hace que la obra sea más dependiente de los otros. Sin embargo, esto le hace perder en autoridad —teórica— lo que gana en potencia, práctica. La escena mantiene un pulso con el contexto en el que se produce. Lo necesita, pero al mismo tiempo este puede terminar confundiéndola con la masa indiferenciada que lo rodea.

Los dos interlocutores de este ensayo se sitúan en campos claramente distintos. Basta con pasear la mirada por las imágenes que acompañan este texto, en las que aparecen a modo de ejemplo asistentes a distintos actos y manifestaciones públicas[2], para comprobar la distancia que separa un medio y otro, y comprender también, apreciando la intensidad expresada en unos y otros casos, por qué más de un artista descubrió en el Movimiento de las plazas una inspiración y un empuje para su trabajo. El objetivo de este artículo es establecer un diálogo entre dos espacios heterogéneos que, sin embargo, no dejan de mirarse. Hacer repensar el público de una propuesta teatral desde los acontecimientos que han atravesado el espacio público en los últimos años, y viceversa, replantear los movimientos sociales como espacios teatrales. Si la calle puede ser considerada como el laboratorio escénico por excelencia, todo escenario artístico puede ser también visto como un laboratorio social en miniatura. En el caso del libro ya citado, la construcción de un imaginario del público funciona por partida doble: como público/actores de estos movimientos y como lectores de su libro.

La búsqueda de nuevas formas de relación con el mundo, y por tanto con el público y a través de él con nosotros mismos, obliga a mirar lo que ocurre en la calle como una posibilidad escénica. Del mismo modo que, a la inversa, todo escenario tiene algo de laboratorio social. Dicho esto, habría que forzar

2. Aunque las imágenes de la calle corresponden al movimiento 15-M de Madrid están traídas aquí a modo de ejemplo de escenografías humanas. Podría tratarse de algún otro movimiento de los que tuvieron lugar durante estos años. No he considerado necesario por esto mismo detallar la procedencia de las otras imágenes de público, que no corresponden en cualquier caso a la obra de Los Torreznos, y que podrían igualmente responder a distintos eventos escénicos.

mucho las cosas para encontrar en *La caverna* alguna relación directa con el movimiento de ocupación de las plazas. No es esta mi intención, pero tampoco es casualidad que esta obra se hiciera un año después de la ocupación de la Puerta del Sol de Madrid en el 2011, que luego se conoció como el 15-M. El mismo año de *La caverna*, es decir, el 2012, Los Torreznos presentaron dos trabajos más que en los que se interpelaba al público de forma directa, *Ya llegan los artistas* y sobre todo *Las posiciones*, donde los espectadores protagonizaban la obra de forma aún más evidente. El puente que conecta un ámbito y otro, la escena artística con la calle, es la gente, el componente fundamental que alimenta una obra teatral como un movimiento social. Aunque los públicos puedan provenir de sectores distintos dependiendo del tipo de obra o movimiento, ambos comparten esa indefinición a la que alude la denominación de gente como material humano sobre el que se trabaja.

Foto: Belén Cueto

En la calle y en la escena el horizonte son los otros, los que se pueden hacer visibles, los que aún no han tomado la palabra, pero podrían hacerlo. Lo indiferenciado de estos colectivos, identificados como público, gente, per-

sonas, ese 99%, convertido en slogan de estos movimientos, ha sido recuperado como un elemento importante. Antes que como estudiantes, obreros o activistas, se presentan simplemente como personas. A diferencia de otras épocas en las que se buscaba la identificación de los grupos con unos determinados rasgos ideológicos, culturales o artísticos que les diera más capacidad de proyección:

> La insurrección es en primer lugar la obra de quienes no son nada, de quienes vagabundean en los cafés, en las calles, en la vida, en la facultad, en Internet […] Lo que se subleva no tiene a nadie a quien colocar en el trono como reemplazo, aparte, tal vez, de un signo de interrogación. No son ni los excluidos, ni la clase obrera, ni la pequeña burguesía ni las multitudes quienes se sublevan. Nada que tenga suficiente homogeneidad como para admitir a un representante. (Ibídem, p. 44-45)

A esto se podría objetar que el público de un evento cultural, más aún si es una obra con un carácter experimental, dista mucho de ser heterogéneo, sino al contrario, suele ser bastante uniforme. Sin embargo, lo que estamos planteando opera en dos niveles distintos: por un lado, la realidad social de la que se parte y, por otro, el tratamiento que se hace de ella, es decir, si se le habla al público como representante de un cierto sector social o profesional, en tanto que artistas, gestores, estudiantes, grupos pertenecientes a una cierta izquierda cultural o gente interesada en general por el mundo de la cultura, o si le habla apelando a una dimensión común en la que idealmente podría entrar cualquiera que tenga algo de ese "no ser nada" al que se refiere Comité Invisible, que finalmente somos todos, o casi todos los que tenemos algo "de esos que vagabundean en los cafés, en las calles, en la vida, en la facultad, en Internet". No obstante, dependiendo del peso de las identidades y los contextos, ese fondo de indeterminación puede quedar más o menos accesible o protegido. La falta de credibilidad de unas articulaciones construida a base de etiquetas fácilmente reconocibles ha motivado la recuperación de ese espacio común que está más allá de los roles determinados por la actividad profesional o el ámbito cultural. La recuperación en las últimas décadas de la figura del *amateur* como alguien que se relaciona con una actividad por la pasión que le despierta, se explica también por esta situación. La imposibilidad de articular una fuerza social renovadora a partir de estas identidades obliga a

recurrir a matrices de socialización más básicas por cotidianas como esta misma pasión con la que se hace algo.

> — ¿Pero el contexto… está bien? Quiero decir, tú estás bien, y ¿el contexto también?
>
> — Bueno, el contexto está bien planteado, está muy bien planteado. Está ordenado, está clasificado. Está mezclado. Es un contexto positivo. Sí, de momento lo es. Es un contexto abierto. Con ganas. Es un contexto…
>
> — ¿Pero por qué lo sabes?
>
> — Hombre, esas cosas se perciben.
>
> — ¿En el aire?
>
> — Sí, en el aire. Hay un clima general, que está ahí, y se decanta. ¿Tú no notas algo ahí detrás?
>
> — ¿Por aquí?
>
> — Sí, por detrás. ¿No te llega algo raro?
>
> — No.
>
> — Ah, es que empiezas a hacer movimientos raros.
>
> — Es que estoy percibiendo... pero no sé. No distinguiría si es un contexto bueno o no.
>
> — Pues lo es.
>
> — ¿Tú estás tranquilo?
>
> — Sí, bueno… en fin, tampoco es una situación fácil.
>
> — ¿Pero yo puedo estar tranquilo, o tiene uno que estar inquieto?
>
> — Hombre, yo relajado del todo no me pondría. Pueden pasar cosas en cualquier momento.

Ante la disyuntiva de organizar la escena para que se sostenga con una cierta garantía de llegar a un determinado punto o, por el contrario, correr el riesgo de su disolución por falta de una autoridad que establezca un orden, Comité Invisible se coloca en el plano de la operatividad del sistema. “Nos quieren obligar a gobernar. No vamos a caer en esa provocación” es el título de lo que podría considerarse el segundo capítulo, que como todos los títulos del libro están tomados de pintadas callejeras en los distintos escenarios de

las revueltas. Las implicaciones de esta negación son evidentes: salir de la política para poder seguir siendo políticos, lo que traducido al mundo del arte sería "salir del arte para seguir siendo artísticos". Esta retórica, lejos de ser nueva, es un clásico, sin embargo, se ha ido formulando de manera distinta, porque las formas de hacer arte o política y, por tanto, de tratar de salir de estos campos, no ha dejado de cambiar. Si el medio artístico se propone hoy como un espacio de relaciones, la otra cara de este modelo es la manera de organizar esas relaciones. Renunciar a una forma consensuada de gobierno, supone romper las reglas del juego que sostienen un escenario sobre la base de una cierta autoridad, la del dirigente, del intelectual, del artista, del actor o del político. Esa masa aparentemente informe que es el público pierde el carácter abstracto que recibe al ser una función del escenario frente al que se sitúa, pero para el que no deja de ser un extraño. El público abandona su anonimato, no a nivel individual, sino como grupo, y pasa a convertirse en la única posibilidad de la escena, no ya solo teórica —tantas veces invocada a través de la afirmación cargada de retórica de que el público es lo más importante de la escena—, sino ahora también física y sensible. Si es posible seguir pensando en la posibilidad de la acción, ésta ya no debe ir solamente dirigida a un grupo al que se quiere hacer reaccionar, sino que tiene que partir de él. Esto supone plantear al público otro tipo de relación/función que lo saque de su identidad genérica como consumidor de lo que está viendo, lo que limita su abanico de respuestas al consabido me gusta/no me gusta.

El ejemplo paradigmático de la indefinición social en la que se mueven etiquetas como la gente o la sociedad en general puede ser nuevamente el del público como forma colectiva característica de una sociedad de consumidores. ¿Quién puede sentirse identificado con algún tipo de público, quién buscaría a través de su condición de público el modo de identificarse socialmente y, sin embargo, quién puede decir que no hace de público casi constantemente? Esta condición tan aplastante como abstracta, abierta a todos y sostenida voluntariamente por nadie, ha disuelto otras formas de socialización que no se sostenían económicamente. Formar parte de una sociedad está determinado hoy más que nunca por la forma de consumir. Esto exige replantear el juego escénico desde sus elementos básicos; repensar lo social, el hecho del encuentro, desde el grado cero que es la gente, el público

o los otros, lo que somos una vez que se aparca el disfraz que nos autoriza a hacer de artistas o profesores, de gestores o revolucionarios. Este es el sujeto común propuesto como modelo de actor de los movimientos sociales y escenarios de creación.

— No sé, pues cuéntame qué hay.

— Pues hay… no sé cómo decirlo. Son como… entes.

— ¿Hay entes y tú estás tranquilo?

— Es que si uno se pone nervioso… ya sabes que los entes en seguida reaccionan. Los entes son sensibles, y hacia el nerviosismo tienen… no sé cómo decirlo. Se craquela.

— ¿Se craquela? ¿Eso qué es?

— Sí, al contexto, me refiero. El contexto se puede craquelar, es como que se descompone. Va todo fluido y de repente hay un quiebro.

— ¿Pero dónde lo notas?

— Bueno... puede pasar. Si los entes notan que tú te pones nervioso, empiezan a…

— ¿Pero tú ves los entes?

— Hombre, pues sí. De momento no se ven, pero espera un poco.

— Pero qué hacen, ¿los entes están donde tienen que estar? ¿Están ordenados?

— Están ordenado, colocados, posicionados. Están expectantes.

— Están esperando.

— Bueno, están esperando que pase algo.

— ¿Y están almacenados?

— Hombre, almacenados… Se podría decir así. No sé si es muy correcto decir que están almacenados. Están arrejuntados, diría yo, más que almacenados.

— Y cómo diferencias el concepto de almacenamiento y el de arrejuntamiento.

— Porque si estuvieran almacenados, no estarían esperando algo. Ya habrían llegado al sitio directamente. Sería su sitio natural.

— ¿Y no es así? ¿Es artificial?

— Sí, es una situación artificial, totalmente artificial. No es natural esto que está pasando, como lo oyes, hay una tendencia a…

— ¿Y es falsa?

— ¿Falsa quién?

— La situación.

— ¿Falsa? Totalmente. Vamos, a mí me lo parece.

— Pues yo no estaría tan tranquilo si la situación es falsa.

— Bueno, ya, pero alguien tiene que aguantar el tipo.

Desde que se conformó el imaginario moderno del público en los años sesenta, ligado a la cultura de masas y la industria del espectáculo, el público es una paradoja que solo puede sostenerse como entidad abstracta. Es el destino al que se enfrenta cualquier proyecto cultural que al mismo tiempo que tiene que dialogar con esa abstracción trata de transformarla, convencerla o adoctrinarla. Convertido en un número, un *rating* o una estadística, el público, con sus diferentes acepciones —colaboradores, acompañantes, cómplices o talleristas—, es la pieza clave para discutir el éxito de una obra. Sin embargo, el público es el público, una pieza vacía sostenida por un grupo bastante uniforme finalmente y con un comportamiento previsible, dado el intenso aprendizaje al que está sometido. En este sentido, es un tópico y un lugar común al que no siempre interesa darle realmente voz. La posibilidad de un movimiento social empieza hoy por ese trabajo cuerpo a cuerpo capaz de hacer de esas entidades abstractas objeto de todas las políticas un fenómeno sensible, vivo e espontáneo.

— Pero el clima es…

— Yo diría que es sano.

— ¿El aire se puede respirar?

— Sí, sí, fluye bien. Notas que hay una voluntad…

— ¿No está contaminado?

— No, no está contaminado. Y hay una voluntad positiva de querer entender.

— Pero es falso.

— Sí, falso, pero dentro de esa falsedad… da igual que lo sea. Dentro de una situación falsa puedes intentar entender.

— Ah, es eso lo que se dice que es una falsedad sana.

— No, no…

— Es lo que tú has dicho.

— Yo lo que he dicho es que es una situación artificial, y que el contexto es un contexto en un ambiente sano.

— No sé por qué dices que es sano.

— Bueno, porque se ve. No hay más que mirarlo.

— ¿Porque no hay enfermedad?

— Para eso, lo siento, pero no tengo parámetros para poder medir así, a primeras, si hay enfermedad. No sé, podría haberla.

— ¿En alguna zona?

— Sí, podría haber alguna zona enferma, o que estuviera a punto de enfermar. Hay alguno que está en otro espacio tiempo, puede que esté enfermo y no lo sepa.

— ¿Pero quién, la gente o la zona?

— Bueno, tú sabes que hay zonas que tienden a contagiar la enfermedad. Siempre. La enfermedad crea malestar alrededor. Se contagia. Cuando uno empieza, "¡ay, qué malito estoy!", genera preocupación. Bueno, y yo estoy aguantando, no te creas que es una situación fácil.

— Y cuando uno aguanta, puede caerse.

— Se puede doblar, por ejemplo. Se puede romper, o darse un golpe.

— ¿Tú te puedes romper?

— Sí, podría pasar.

Si, por un lado, es necesario volver a hacer del público un fenómeno terrenal, sensible y singular, ligado a un espacio concreto, por otro, los sistemas de poder insisten en sujetarlo a unos mecanismos económicos arraigados a todos los niveles. Al análisis de estos sistemas de poder se dedican los dos capítulos siguientes de Comité Invisible, "El poder es logístico. ¡Bloqueemos todo!" y "*Fuck off Google!"*. Estas nuevas formas de organizarse y organizarnos afectan directamente al mundo de la escena: "La verdad es que el poder

simplemente no es ya esa realidad teatral a la que la modernidad nos acostumbró" (p. 88). A diferencia de la imagen clásica del *theatrum mundi*, se impone otro modelo articulado como un mecanismo sin rostro humano y con una capacidad autónoma de funcionamiento: "El poder contemporáneo es de naturaleza arquitectural e impersonal, y no representativa y personal."(p. 89). El único rostro del poder es el de los propios usuarios que lo han incorporado a base de utilizarlo. Es lo que se conoce como biopolítica o su otra cara, biopoder, provocadas por formas de gobierno que no se limitan a determinados espacios, como el del trabajo o la vida pública, sino que, en tanto que todo tiende a convertirse en trabajo, atraviesa todos los niveles de la existencia. "El poder es ahora inmanente a la vida tal y como esta es organizada tecnológica y mercantilmente. Tiene la apariencia neutra de los equipamientos o de la página blanca de Google." (p. 90). Es el propio sistema, del que como usuarios formamos parte, el que ejerce un poder que aparenta poder seguir funcionando incluso sin nadie que lo gobierne. Es por esto que los gobiernos pueden estar en funciones durante temporadas largas o incluso haber un vacío de poder, y el sistema continúa funcionando. El poder ya no va de la escena a la platea en una única dirección, o del actor al espectador o del empresario/político al cliente. Aunque situados en diferentes posiciones, todos forman ya parte del sistema. Todos son actores y espectadores al mismo tiempo. La pregunta es cómo hacerse cargo de un escenario del que formamos parte pero que nos supera por todas partes. La obligación de tener que asumir ese sistema entre todos choca con la indeterminación gramatical a la que se refiere este "entre todos". ¿Quiénes son todos? Todos no existe, no es una realidad previa con la que se pueda contar, sino una abstracción a la que hay que dar cuerpo y color, hay que construirla, sentirla, tocarla y olerla para que se constituya en una realidad social con una potencia cierta. A falta de ponerle rostro a los responsables de estos entramados de intereses y corporaciones sin cuerpo, el único cuerpo colectivo que queda en escena es el del público como representante de esa sociedad anónima que ha aprendido a moverse, consumir, obedecer y resistir a dispositivos tecnológicos, comunicaciones en red y organizaciones a distancia movidas por una necesidad constante de actualización. De ahí las distintas pasiones relacionadas con el sostenimiento del sistema, por un lado, que parafraseando a Spinoza podríamos calificar de tristes, y con todo lo que

lo atraviesa de un modo imprevisto, por otro: "Si la insurrección se relaciona primera con la cólera y después con la alegría, la democracia directa, en su formalismo, es antes que nada un asunto de angustiados". (p. 67)

— ¿Y el color, y los olores? Dime algo del color.

— Uf, para eso tendría que entornar los ojos.

— ¿Entornar los ojos?

— Sí, para ver la dominante del color tienes que entornar los ojos, si no, ves los tonos, pero no los colores. Yo estoy viendo como… beis.

— ¿Beige?

— Sí, vamos, color beige. Color beige. Color beige.

— ¿Ese es el dominante?

— Sí, es la mezcla. He hecho una suma cromática y la dominante es el beige, que es un tono. El tono beige.

— ¡Qué elegante!

— Sí, claro, no es una situación normal.

— Claro, es una situación beige.

— Bueno, tú me has preguntado por el color.

— ¿Pero solo beige?

— Hombre, no va a ser todo el tiempo beige. Si no, cómo se va a sostener todo el tiempo esto. Siempre hay como un resquicio. Tiene que haber un poco de una tensión.

— Entonces puede haber una zona beige, pero para que haya tensión tiene que haber una zona de otro color.

— ¿Pero con qué contrasta?

— Bueno, el beige puede contrastar…

— No, puede no. Dime con lo que contrasta aquí.

— Es que no es tan fácil, ¡hombre!

— Pero tú céntrate, aquí, en lo que estás viendo, con qué contrasta.

— ¡Hay puntos lumínicos! ¡Puntos lumínicos concretos que contrastan con ese beige genérico, y que lo provocan es cierto…

desconcierto! ¡Sí, eso desconcierto! Cierto desconcierto, podríamos decirlo así.

— ¿Cierto desconcierto?

— Sí, me ha salido así… de mal. Cierto desconcierto. Puntos lumínicos que son como chispas, chispas de color, como paf, paf, paf… y eso te descentra. Porque uno intenta encontrar un continuum.

— ¡Una dominancia!

— Una dominante… sí.

— ¿Pero dominancia se puede decir?

— Bueno, tú le dirás dominancia. Yo digo dominante.

— Pero dominante es la persona.

— No, dominante es el tono también. Tono dominante.

— Tú puedes decir dominancia aromática, por ejemplo, puedes decirlo.

— Sí, claro.

— ¿Y qué?

— Pues en relación al beige.

La idea de dispositivo se ha ido imponiendo en paralelo a la toma de conciencia de estas formas de poder apoyadas en un sistema de reglas que una vez activadas despliegan un funcionamiento autónomo abarcando elementos heterogéneos. Los escenarios se presentan como resultados de estos dispositivos, cuyos mecanismos, cuando se trata de dispositivos críticos, se hacen visibles con el fin de poder tomar distancia frente a ellos. Como reflejo de esos mecanismos, estos dispositivos artísticos, que generan un escenario a su alrededor, tienden a presentarse como máquinas, en muchos casos abstractas, es decir, un conjunto de reglas esperando a ser activadas por el público. No hay alguien que se responsabilice de ellas o que dé la cara frente al público. Como si se tratara de una traducción escénica del funcionamiento de tantas grandes empresas, el público se ve directamente confrontado con un mecanismo que no le ofrece otra posibilidad que aceptar el juego o no aceptarlo, cuando en muchos casos esta última opción forma parte ya del juego.

Esta obra de Los Torreznos, como resultado de la impronta conceptual de la propuesta, puede entenderse también como un dispositivo. *La caverna*, siguiendo el mito griego, es el mecanismo clásico, definición de producción de representaciones. Al hacerse visible el juego son los espectadores los que, transformados en formas más o menos difusas a la vista de los que están dentro de la caverna del escenario, literalmente los intérpretes, se convierten en actores sin dejar por ello de hacer de público. Esas ideas con mayúscula de la filosofía platónica son ahora esa otra gran abstracción que es el público.

Si hiciéramos el ejercicio de pensar esta obra como un trabajo procedente de un sector artístico más relacionado con las artes visuales que con las escénicas, posiblemente se hubiera materializado en una instalación situada en un cuarto oscuro al que el público accedería como parte de su recorrido por una galería o un museo. En ese espacio, estaría el dispositivo, que podría consistir en un gran espejo o un mecanismo de grabación que le devolvería al público su propia imagen/sonido más o menos deformado. Los Torreznos incorporan ellos mismos el dispositivo. El mecanismo toma una forma humana. La instalación son ellos. Incluso se podría pensar, enlazando con la serie de Experimentos Torreznos, iniciada unos años después a modo de intervenciones sobre sus propias producciones, en una versión experimental de *La caverna* en la que el público entrara y saliera libremente durante el tiempo que durara la obra como si de una instalación dentro de un museo se tratara. La pregunta es ¿qué diferencia hay entre un dispositivo material y un dispositivo sostenido por unas personas, ya sea en su condición de actores, performers, artistas o desde cualquier otra identidad? Evidentemente, la respuesta obliga a mirar el modo como los intérpretes sostienen el juego. Pero en todo caso, el público ya no se encuentra confrontado consigo mismo frente a un mecanismo cuyo único rostro es el suyo propio, sino con otras personas que están del otro lado. El sistema de poder que es la representación vuelve a tener rostro, ojo, cara y voz, aunque estos actores se presenten ahora tan atrapados por el dispositivo como el público. Por la conversación que sostienen, cuyo tono claramente improvisado la hace avanzar en una constante cuerda floja, ellos mismos no saben del todo dónde se encuentran, qué podría pasar y adónde van a llegar. Esta es la ficción a la que se entrega la obra. Aunque hay unas reglas y ciertas consignas que les sirven de apoyo, la voluntad de lanzarse

a cuerpo descubierto a ese espacio de no saber entre ellos y el público es lo que hace creíble una ficción que expresa un deseo, no de control, sino al contrario, de experimentación, fragilidad y exposición frente al efecto de sujeción que tiene todo dispositivo, no ya solo de ellos mismos, sino también del público. Los actores deciden compartir el lugar del público desde esta actitud de inseguridad. Por medio de lo que ellos denominan de forma más bien imprecisa e incluso cómica "flujo emocional" o "paquete preemocional" se van apuntando distintas posibilidades de situarse frente al mecanismo de la escena, y dejar de ser un sujeto producido por ella. Y para ello se apela al público, no a nivel individual, sino en cuanto grupo de personas que se encuentran en ese momento y que solo por el hecho de estar ahí tienen la posibilidad de dar la vuelta al juego.

— El beige es una masa compacta que es la suma de todo lo que está aquí. Y que chisporrotea.

— ¿Pero es grata?

— Hombre, pues claro que es grata. Cómo no lo va a ser. Hay gratitud, diría yo. Sale la gratitud.

— ¿Del beige?

— Sí, del beige. Es como una masa de la que van saliendo destellos de gratitud.

— ¿Pero tú los ves?

— Sí, los hay. Se ve. Mira, momentos de gratitud especial. Que, bueno, no duran, se van. Son como chispas. Y después todo vuelve otra vez.

— Pero, vamos a ver, para un momento.

— Hombre, tú me preguntas, yo te respondo.

— Me extraña que la gratitud se manifieste por el color. No lo entiendo. ¿Cómo puede el color dar gratitud?

— Bueno, no sé. Es que me preguntas y yo hablo.

— Pero intenta afinar un poco.

— ¿Afinar? Pues anda que no estoy afinando. Hay cosas aquí, cosas…

— ¿Gratas?

— Bueno, sí. Pero hay más que cosas gratas. Hay…

— ¿Chispas?

— Sí, hay chispas también. Pero hay más que chispas. Hay… hay… emociones en juego.

— ¿En juego?

— Sí, ¿es que no te das cuenta? Pues te lo voy a decir. Aquí hay emociones en juego importantes.

— ¿Pero en dónde?

— Pues aquí, circulando. En la manera de hablar.

— ¿En la manera de hablar?

— Sí, emociones. Sí, es un flujo emocional lo que se está dando aquí. Y que te está atravesando. ¿Es que no te estás dando cuenta? Tú estás ahí como si tal cosa y te está atravesando. Mira, ¿ves cómo te atraviesa?

— Algo noto.

— Pues sí. Vas a acabar atravesado. Porque hay muchas emociones en juego, muchísimas.

— ¿Pero cuántas?

— Pues hay expectativas. Hay…

— ¿Odio?

— Hay… odio, también. Hay odio.

— ¿Amor?

— Eh… ¿amor? Hay… amor también. Hay amor. Y sobre todo lo que hay es…

— ¿Miedo?

— ¿Miedo? ¿Pero qué te pasa a ti?

— No… la emoción.

— Porque miedo aquí ahora mismo, poco, poco, poco…

— Pues igual debería haber más miedo. Lo que hay es ganas, ganas.

— ¿Ganas de qué?

— En general, ganas. Hay ganas.

> — ¿Pero a ti te parece que las ganas son una emoción? Las ganas no son una emoción.
>
> — Las ganas son…
>
> — Tú hablas por hablar.
>
> — Las ganas no son una emoción. ¿Qué son las ganas?
>
> — Las ganas… las ganas… es un paquete de emociones. Pues ganas de reír, de saltar, de…
>
> — Yo esto lo veo más preemocional.
>
> — ¿Preemocional?
>
> — Es como un paquete preemocional. Las emociones todavía no se han puesto en juego.
>
> — ¿Paquete preemocional? Pero a dónde estamos llegando, ¡por favor! ¡Vamos a hablar de esta situación como un paquete preemocional! Eso no hay forma de entenderlo. "Toma, aquí te traigo un paquete preemocional."

"Desaparezcamos", título del siguiente capítulo del libro, puede entenderse como estrategia para un movimiento político, pero también como consigna para los nuevos actores en la búsqueda de formas de operatividad que no queden neutralizadas por el contexto en el que operan, lo que puede explicar también la presentación anónima de los autores del libro. Los actores han perdido credibilidad al quedar convertidos en productos de las circunstancias que los envuelven. De ahí viene la lucha del arte, como de la política o de cualquier otro ámbito social, por escapar de los espacios convencionales que predeterminan sus posibilidades. Los resultados están previstos antes de que empiece la obra. Nada va a ser muy distinto de lo que se espera. Si el poder es logístico, hay que operar a este mismo nivel interviniendo sobre los elementos básicos en los que se apoya esta lógica, entre los que se encuentra el público. No es posible pensar una acción si no es desde una relación de fricción con el medio en el que se desarrolla. Esto ha hecho que una constelación de términos, tales como situación, contexto, espacio específico (*site-specific*), así como las operaciones referidas a las formas de hacer, como estrategia, táctica, operatividad, hayan adquirido una importancia creciente hasta recibir el reconocimiento oficial por parte de instituciones artísticas y agentes cultu-

rales. Este espacio expandido de la creación se ha convertido en una suerte de nuevo credo antiartístico sostenido por esas mismas instituciones/marcos de las que tratan de escapar este tipo de prácticas que de forma general podrían calificarse como contextuales. La obra tiene que hacerse cargo del contexto en el que se produce, pero a menudo es el contexto, cargado con el peso de las instituciones, el que termina haciéndose cargo de ella.

Frente al tejido de vivencias, distancias y proximidades que alimenta la potencia de una acción a nivel colectivo, la sociedad se muestra como el armazón discursivo con el que justificar una determinada necesidad de gobierno. Cualquier idea referida a esa abstracción que es la sociedad, de la que el público es su producto final, termina imponiendo la aceptación de unas reglas como condición para que un determinado sistema pueda funcionar, unas reglas que deben ser aceptadas bajo la amenaza del caos, la quiebra del mercado, la ruina, como reza el primer epígrafe "Merry Christmas and happy new fear", en el libro. La aceptación de una forma de gobierno, aun sin estar de acuerdo con él, viene asociada al miedo social, el miedo a los otros, que finalmente somos nosotros mismos y de los que esas reglas nos terminarían defendiendo. Habría que preguntarse si no es también un reflejo de este miedo la obediencia del público a las convenciones culturales, resultado del temor a salirse del sistema —o el antisistema cultural, según dónde nos situemos—, el miedo a que la obra deje de funcionar, a no cumplir el papel adecuado en la ceremonia (contra)cultural.

La opción de Comité Invisible no pasa tanto por la desobediencia explícita, sino por la insistencia en un nivel previo que consiste en no estar en un espacio en tanto que activista, artista, gestor o cualquier otra función fácilmente identificable, ni tampoco como representante de un determinado grupo, partido o asociación, sino simplemente estar, como uno más, proponiendo un nivel de socialización anterior a cualquier identificación. No se trata con esto de dejar a un lado los roles, en otras palabras, de dejar de ser artistas o activistas, sino de asumir esa otra identidad difusa, común e indeterminada desde la que propone otras formas de reconstrucción del grupo. La manera de organizarse a nivel colectivo no respondería, por tanto, a unos intereses previos, sino a los problemas inmanentes que surgen como necesidad de estar en ese espacio en un momento concreto. No se trata de organizarse, sino de autoorganizarse.

El espacio común tiene que nacer de la atención a un presente que siempre va a tener algo de improvisado, incierto y plural.

— ¿Pero es un paisaje lo que estás viendo?

— No, no. Son prendas.

— Pero, a ver, son prendas que están colocadas…

— ¡Están colocadas en personas! ¡En personas!

— Bueno, bueno… que llegamos.

— ¡Esto está lleno de personas!

— Bueno, bueno.

— Quería yo darle un poco de misterio…

— Acabáramos. Ahora entiendo yo algunos carraspeos, y no te veía mover la boca, y sonaba como un ruido gutural… y me preguntaba cómo lo podías hacer.

— A lo mejor soy ventrílocuo.

— Ya, ya, si las personas tienen sus habilidades. Pero qué hacen. Qué hacen las personas.

— Pues mira, las personas están ahí, con la cabeza… En general todos inclinan la cabeza hacia un lado o hacia el otro. Están así. Cada uno tiene una posición.

— Uy, uy, uy… pero dices así… (*Deja caer la cabeza como si se estuviera durmiendo*.)

— Bueno, a veces se les va un poco la cabeza… pero en general están en su posición.

— O sea, están como… esperando.

— Sí, podría ser. No sé.

— ¿Pero cómo sabes su posición exacta?, ¿cómo crees que han llegado ahí?

— Es algo suyo propio. Eso brota de ellos mismos.

— Ah, me estás hablando de su postura natural, de que son personas que están ahí tranquilamente. ¿Y son muchas?

— Sí, son muchas. Muchísimas.

Pasados los primeros 30 minutos, se apagan las luces y los performers intercambian sus posiciones. También parecen variar las consignas. Al que le toca responder se sitúa en un nivel más concreto y comienza a referirse de forma más explícita a lo que tiene delante y la situación en la que se encuentran. No se trata, sin embargo, de identificar individualmente a algún espectador, sino de convertir al público en un grupo real de personas a nivel sensible. Los objetos o cualidades que se mencionan, aunque pertenezcan a alguien, podrían ser de cualquiera. Algo comparable sucedía en *Las posiciones*, donde los nombres de los espectadores se proyectaban en una pantalla, no con el fin de identificarlos, sino de insistir en que esa entelequia, que es el público, está formada de personas todas parecidas, por formar parte de ese grupo en ese momento, pero también todas distintas.

El público está ahí. Si alguien se mueve o hace algún ruido, no solo interfiere en la conversación de los performers —por lo que suele haber cierto cuidado en no llamar mucho la atención—, sino que es el centro de la obra. No se trata únicamente de si los intérpretes, tal y como se iniciaba la conversación, se sienten bien, sino de cómo se sienten las demás personas con las que comparten esa situación. Una perspectiva táctil más que visual trastoca las leyes del juego de la representación. Remover las distancias predeterminadas, en función de una serie de convenciones, implica entrar en un terreno movedizo desde el que cuestionar la rigidez de estas demarcaciones del espacio sensible al tiempo que se apela al sustrato humano que les da vida. El tono de toda la conversación de duda, error e incluso en muchos momentos de pérdida, por no saber cómo seguir, es el efecto producido por el carácter abiertamente improvisado de toda la acción. Realizar esta obra siguiendo el modelo de puesta en escena de texto dramático sería un contrasentido, aunque quizá por ello no dejaría de ofrecer resultados interesantes al enfatizar el carácter artificial y en cierto sentido falso inherente a todo lo escénico, y al que se hace alusión más de una vez a lo largo de la conversación. Pero la improvisación a que se someten los actores los sitúa en un nivel de desconocimiento comparable de algún modo al del público. El actor renuncia a la seguridad que le podría dar el escenario y trata de sentirse cómodo incluso dentro de esa inseguridad, invitando indirectamente a los asistentes a una actitud similar. Es como si les dijeran: “no sabemos lo que puede ocurrir, pero

estamos en el mismo barco". Eso es todo, no se les pide ninguna otra forma de participación más allá de que continúen haciendo de ellos mismos, es decir, de público. Unos, actores, otros, público, es una situación forzada pero puede llegar a ser habitable y con ello convertirse en otra cosa, en la experiencia de algo imprevisto. La horizontalidad entre elementos heterogéneos, pero intercambiables por la simetría que guardan, como los de actor-público, artista-no artista, sujeto-objeto, ofrece una vía para replantear el juego de distancias en el que consiste todo dispositivo y toda forma de poder.

— Pero háblame de alguna, es que no me puedo hacer idea. Háblame de alguien. De alguien que digas me gusta, me atrae.

— No sé, hombre, tampoco se trata ahora…. En fin, hay gente muy interesante.

— ¿Pero cómo están?

— En general, con atención.

— ¿Una atención sana?

— Bueno, una atención… como que están buscando el conocimiento.

— El conocimiento… eso son palabras mayores.

— Están en busca del conocimiento.

— ¿Aquí?

— Bueno, lo harán en otras partes también, pero ahora están aquí. Están con una atención de ese tipo de la que intentas sacar algo… de donde no hay.

— ¿Pero sacar algo… el qué?

— No, eso ya no lo puedo saber.

— ¿Por qué no se lo preguntas?

— Que no, que no. Lo que hay es eso.

— Estar en busca del conocimiento, cuando no hay nada prácticamente aquí.

— Bueno, pero eso pasa aquí y pasará en más sitios. No es exclusivo de aquí.

— A lo mejor es que están como esperando llegar a algún sitio.

— ¿De viaje, dices?

— No, no. Como esperando que todo esto tenga algún sentido.

— No, no creo que tengan pretensión de sacar algún sentido de aquí.

En tanto que abstracción para justificar una forma de gobierno, la sociedad ocupa en el análisis de Comité Invisible un lugar comparable a aquel en el que Platón situó las ideas, un más allá del que solo llegan las sombras, una tesis para justificar una acción: "Hasta el día de hoy, uno de los errores de los revolucionarios ha sido batirse sobre el terreno de una ficción que les era esencialmente hostil, apropiarse de una causa detrás de la cual era el gobierno mismo el que avanzaba enmascarado." (p. 187). *A nuestros amigos* opta, como reza el título, por repensar la posibilidad de hacer con los otros, que también es la potencia de la escena, en términos reales en el plano sensible, es decir, como ese tejido de afectos, inteligencias y memorias, al que apunta la idea de comunidad en tanto que la otra cara de la sociedad.

La oposición sociedad-comunidad, fuera-dentro se transformaría en público-actores. Pero como dice el Comité Invisible, no hay ninguna sociedad ni ninguna realidad exterior más allá del mundo, o los mundos en los que nos encontramos en cada momento. Quizá por eso Los Torreznos deciden también dar la vuelta al mito clásico para tratar de convertir esa Idea abstracta que es el público en un espacio sensible que de un modo u otro hay que hacer habitable. En esto consiste la improvisación, en hacer habitable lo que todavía no se conoce, el espacio formado por los otros, por el público. Para estos últimos no es muy diferente la tarea, también ellos tienen que hacerse un hueco como parte de ese evento. ¿Terminarán siendo realmente amigos?

La empresa está llamada al fracaso, que es el destino histórico de las revoluciones y del arte. Los lectores de *A nuestros amigos* no llegaran a ser amigos de Julien Coupet como tampoco los espectadores de *La caverna* serán menos desconocidos para Rafael Lamata y Jaime Vallaure de lo que lo eran antes. Sin embargo, a pesar de que las obras no alcancen sus objetivos, sí podrán realizarse en cuanto obras o movimientos como procesos vivos en relación a unas personas que, en la medida en que así lo hayan sentido, habrán dejado de ser únicamente público o ciudadanos para transformarse

durante el tiempo que dura la experiencia, ya sea de asistir a una performance, participar en una protesta o leer un libro, en personas vivas vinculadas a un grupo con el que compartir una misma experiencia, capaz por ello no solo de ser espectadores o lectores, sino de seducir y ser seducido, de sentirse vivos, de hacer y no saber qué, ni siquiera por qué, sino simplemente de hacer porque asistió a esa obra, se estuvo en esa manifestación o leyó ese libro. Son las pasiones alegres, conforme decía Spinoza, que incitan a la acción, o como dice Comité Invisible: "Nuestra fuerza de choque está hecha de la intensidad misma de lo que vivimos, de la alegría que se destila, de las formas de expresión que se inventan, de la capacidad colectiva de soportar la prueba de la que es testimonio". (p. 210)

Foto: Francisco Blanes

— Pero tú miras mucho más hacia este lado que hacia arriba. Es como si hubiera algo por ahí que…

— Bueno, es que hay gente atractiva.

— ¿Gente atractiva?

— Más atractiva que tú.

— Hombre, ya imaginaba… pero gente atractiva, en busca de conocimiento. Me dejas desconcertado. Háblame de esa gente, por favor.

— No es fácil.

— ¿Pero qué aspecto tienen?

— Pues tienen facciones. Tienen la cara, normal, con narices, con ojos, boca. Hay colores. El atractivo está en los colores. A mí la gente con colores vivos me atrae más. Les veo mejor. Estoy viendo un zapato rojo ahora mismo.

— ¿Y eso te parece atractivo?

— Hombre, un zapato rojo… una bota más bien, un botín… rojo. Pues eso está bien.

— ¿Te parece atractivo un botín rojo?

— Pues sí. Me parece muy atractivo un botín rojo.

— Y eso es lo más interesante que estás viendo, pero, por favor, que estábamos hablando de personas atractivas en busca del conocimiento. ¡Y tú solo te fijas en un botín rojo!

— Es que son señales.

— ¿Señales? Bueno, dame otra señal.

— Bueno, es que no podemos entrar en lo obvio. Lo obvio, ya se sabe… es invisible. En fin, hay pajarita también, pero, vamos, que es lo obvio, que una pajarita también es atractiva.

— ¿Una pajarita? ¿Te parece atractiva una pajarita? Un botín rojo y una pajarita. Es un almacén.

— ¿El qué?

— Esta situación.

— No. Tú lo dices porque están las cosas ordenadas.

— Es que si hay una pajarita y un botín rojo, me puedo imaginar una tercera cosa perfectamente. Una media. Puede haber perfectamente una media de color… beige.

— Mira, por ejemplo, no se ven armas.

— Hombre, menos mal que no se ven armas. ¡Estaríamos arreglados!

— No hay armas. No hay escudos.

— Son personas liberales, entonces, de mente abierta, con ganas...

— Sí, pero no todos.

— ¿Ya has socializado con alguno?

— Hay gente que sí, y otros que no tanto.

— Bueno, espera, he visto una cosa.

— ¿El qué?

— No, no te lo puedo decir. Mira, te voy a hacer una señal, como un guiño de ojos.

— Ah, ya sé por dónde vas. ¿Has visto una pistola?

— Eh… no, no. No hay armas.

— Hay gente que tiene hambre. Hay gente que quiere ir al baño.

— Hay gente atractiva, en busca de conocimiento y con hambre. Eso es una situación…

— …es una situación inestable.

— Pero sabes qué. Son inestables pero son reales.

La inestabilidad es el medio necesario para que los grupos cambien. Por eso, el objetivo de la mayor parte de los actores es introducir un impulso de desestabilización en el público. El deseo de cambiar las cosas los define como actores. Ahora bien, esta misma inestabilidad puede suponer un peligro. La construcción teórica de una sociedad está hecha pensando en estos posibles enemigos. La sociedad es una cuestión de machos tratando de imponerse a otros machos. Ahora bien, negar la existencia del enemigo, como de la sociedad, del teatro, de la vanidad o los egos, es a estas alturas otra forma de teatralidad. Recientemente, Fernández-Savater (2015) ha recuperado una imagen propuesta por Jean-François Lyotard en los años setenta para contraponer la mentira de las construcciones políticas, identificadas con la teatralidad en el peor sentido de este término, frente a la energía desplegada por la superficie del cuerpo social a través de esta ola de protestas. La profundidad de la caja teatral frente a la superficie donde estallan las intensidades. En relación a los amigos, las distancias son una forma de juego, placer e intercambio; frente a los enemigos, son una forma

de seguridad. Las distancias son el elemento fundamental que le permite las representaciones reconocerlas como el caballo de batalla en la lucha por los derechos civiles. La solución no pasa por anular las distancias, las representaciones o el teatro.

Este juego de oposiciones, verdadero-falso, acción-representación, comunidad-sociedad, es inevitable, como lo son los enemigos e incluso la vanidad. El problema es cómo situarnos frente a ello. La mirada del teatro al movimiento de ocupación de las plazas, que hemos desarrollado a lo largo de este artículo, proporciona al escenario otras formas de relacionarse con el público y, por tanto, con el mundo, modelos que han sido absorbidos por el ámbito de las artes de una forma especialmente visible desde comienzos de los años 2000. Pero la mirada inversa, de las plazas al teatro, quizá menos transitada, aporta también una lectura acerca de la naturaleza teatral de estos movimientos y de las propias prácticas colaborativas que no pasa desapercibida en el análisis de Comité Invisible. Tomar conciencia de la naturaleza teatral de estos movimientos no supone desacreditar su valor, sino al contrario, insistir en su potencia genuina, que tiene que ver justamente con su condición teatral; teatral no en el sentido de hacer una representación de, a lo que a menudo este medio se ve reducido, sino en el sentido del modo como se construye esa representación. Comunidades teatrales son aquellas que por las formas y actitudes que las sostienen desarrollan una mayor conciencia del hecho mismo de lo que están sosteniendo. La acción de sostener algo todos juntos como afirmación del hecho colectivo es justamente la definición de comunidad que da Comité Invisible. Esto es también otro modo de entender lo teatral, no en función del efecto hacia fuera, sino de la intensidad que se genera desde dentro. En sí mismo esto no es un gesto político, sino humano, se convierte en política en relación al contexto social en el que opera.

Es necesario redefinir lo teatral para poder seguir pensando lo social. Aunque el artículo de Fernández-Savater estuviera encabezado con un grafiti más de estos movimientos "it´s not about politics, it´s about life", resulta imposible en el plano de la historia, las representaciones y la discusión de ideas situarse fuera de un cierto teatro. El teatro es también un tipo de acción, colectiva por naturaleza. Es desde ahí que es posible recuperar otro tipo de relación con la representación y la política, y puede que también con los ene-

migos y la vanidad, no a través de su rechazo, sino de su aceptación en fricción con lo que aquí y ahora está pasando. Dicho de otro modo, el problema no es el teatro, como en sí mismo tampoco es la política o una cierta vanidad, sino el modo como se practica. El delito no es hacer teatro, sino hacerlo mal. No se trata de abandonar la sociedad, ni el teatro, ni la política, sino de plantearlos de otro modo. Y para esto del teatro se puede aprender mucho, basta con ojear las imágenes de estos movimientos en defensa de otras formas de sociedad y de política, ¡son un puro escenario!

— Vamos a ver. Para un poco, es que me estoy aturullando. Es que no sé qué estás haciendo con la boca.

— Si no hago nada.

— Es que no paro de escuchar cosas. Cosas con la boca…

— Ah, chasquidos. Son sonidos. El ambiente está lleno de sonidos. Los seres humanos producen sonidos casi constantemente.

— A su pesar.

— Escucha.

— Sí, es verdad. Oye, pues deberíamos callarnos. ¡Guau!

— ¿Te ha gustado?

— Es que van como encadenados.

— Hay una orquestación.

— Es eso, que parece que todo es lo que es pero en realidad es una orquestación.

— Porque están vivos. Entonces en cualquier grupo que son ordenados….

— ¿Por qué tú no estás haciendo nada?

— No, yo nada. Son ellos solos.

— Pero entonces a lo mejor es que se están organizando en sí mismos ellos. Están llegando como a un estado simbiótico.

— Es como un organismo que se fuera cargando.

— Es que se están liberando.

— Pero hay gente que ya se ha ido de aquí, que les notas que ya están en otro lugar.

— Sí.

— Pero haz algo. No sé… Diles que estamos bien. Que tenemos emociones.

— Tú pregúntame si quieres.

— ¿Tú crees que aguantarán mucho más?

— No.

— ¿Y cómo se lo vamos a decir entonces?

— Bueno, espérate. Es gente que aguanta. Es más, yo creo que con eso del conocimiento, vienen aquí a aguantar. A la espera del conocimiento.

— Pues entonces están en el sitio indicado.

— ¿Aguantando?

— Claro que sí.

— Con buen tono. Atractivos.

— Bueno, pues entonces, qué hacemos.

— No sé. ¿Tienes más preguntas?

Foto: Francisco Blanes

Referencias bibliográficas

COMITÉ INVISIBLE. **A nuestros amigos**. Trad. Vicente E. Barbarroja, León Barrera y Ricardo I. Fiori. Logroño, España: Pepitas de calabaza y Surplus, 2015.

FERNÁNDEZ-SAVATER, A. La piel y el teatro. Salir de la política. **El diario.es**, 16 oct. 2015. Disponible en: <http://www.eldiario.es/interferencias/piel-teatro-Salir-politica_6_442065819.html>. Consultado el: 23 abr. 2016.

Recebido em 10/05/2016
Aprovado em 10/05/2016
Publicado em 30/06/2016