

mo tiempo para la reflexión intelectual. Lo fundamental de esta maquinaria escénica propuesta por Los Torreznos es, sin embargo, lo que puede pasar más desapercibido, la proximidad física de Jaime Vallauré y Rafael Lamata con el público, el juego de tensiones que se va construyendo entre ellos, pero al mismo tiempo también con el espectador. Este tipo de comunicación, como toda pasión ibérica, se juega en las distancias cortas, en un cara a cara físico, esencialmente escénico. Podríamos pensar que la fuerza teatral de una obra está en proporción directa a lo que pierde cuando la vemos en una grabación, cuando no quedan presencias físicas, y en el caso de Los Torreznos es mucho lo que se pierde, como ellos explicaron en el debate posterior, aludiendo a los problemas que trataron de superar para pasar su obra al formato audiovisual que les pedían para la Bienal de Venecia, donde han representado a España este año.

El abc de lo social

La potencia escénica de este dúo de madrileños, ya veteranos en las artes de la “performance”, integrantes de aquel Circo Interior Bruto, se reviste en el caso de *The Quiet Dance*, de Jonathan Burrows y Matteo Fargion, de la flema británica; pasamos de la tórrida meseta y sus extremos a la matizada ironía anglosajona, sin abandonar el juego rítmico como herramienta fundamental de la creación escénica. En el caso del grupo inglés la colaboración entre un bailarín y un compositor se traduce, de manera comparable a lo que ocurre en Los Torreznos, en una melodía de movimientos, ruidos y miradas, en la que nuevamente lo más teatral es lo que no se ve, lo que se va construyendo en el *entre tú y yo* (mejor que yo y tú), a partir de esa interrelación, cada uno concentrado en su trabajo, en su partitura, pero sin perder nunca de vista al otro, porque del otro, que es también el espectador, depende cómo sigue el próximo compás (escénico). Cada intérprete se convierte para el otro en su primer espectador, con su mirada y su actitud redimensiona el trabajo del otro; el público pasa a ser espectador por partida doble, mira

la interpretación de cada uno, a menudo realizada de manera alternada, pero al mismo tiempo está mirando la mirada de uno sobre el otro. Hay un doble espectáculo, la actuación individual y la actitud del otro hacia esta actuación, el tercer espectáculo sería el de la propia mirada del público, que no es sólo una mirada, sino una actitud, una gestualidad, una manera de estar y reaccionar, el *abc*, no ya de la “performance” (como reza el título del vídeo de Los Torreznos presentado en unos monitores de la entreplanta de La Casa Encendida durante todo el día, junto con abundante material de documentación y creación visual de los artistas que más han frecuentado In-Presentable), sino el *abc de lo social*. En última instancia, la materia prima de la comunicación escénica son las convenciones sociales sobre las que se construye un espectáculo, y esa cualidad tan social como escénica, que se escapa entre los intersticios de una obra, es lo que permite sentir, antes incluso que razonar, la profunda personalidad castellana de Los Torreznos o el carácter anglosajón de Burrows y Fargion.

El teatro, en última instancia, nos habla de un sustrato social del que depende directamente, por eso cuando este sentimiento social, que es siempre un sentimiento de pertenencia, pierde razón de ser, se debilita también la comunicación escénica, que exige que un grupo de personas se congreguen para algo más que para consumir —una actividad esencialmente individualista— un producto; por esto también el teatro crea más sentido de identidad que el cine, donde uno llega, compra la entrada, ve la película y se va —todo es más fácil, más rápido, más limpio—, y por ello también en momentos en los que un grupo social tiene que fortalecer su identidad, su sentido de pertenencia, el teatro cobra fuerza. Quizá los años sesenta y setenta fue uno de los últimos períodos en los que esto ocurrió de manera clara, en los que la comunicación escénica fue de la mano de algunas inquietudes sociales, es decir, políticas. Si las inquietudes son de tipo individual, el entramado de la comunicación escénica queda como una estructura aparatosa y torpe, no adecuada a las necesidades del momento.

En el debate sobre *¿Who's afraid of representation?*, el público abordó con avidez temas ya no sólo escénicos sino también y sobre todo políticos. Teatro y sociedad volvieron a encontrar una cierta sintonía.

Lo escénico y lo político

Cuando se juega a la contra, y la creación escénica hace tiempo que lo viene haciendo, especialmente en un contexto de atonía social como el que se vive en España, hay que sacar fuerzas de flaqueza y empezar con lo mínimo, aunque no siempre lo mínimo es lo mismo, porque el sitio al que se mira es también distinto. A lo largo de In-Presentable 07 no faltaron referencias a la escena de los años sesenta y setenta, unas explícitas y otras implícitas; uno podría imaginarse la radicalidad de Los Torreznos en una de las primeras ediciones de Fluxus, al menos por la pobreza de los materiales empleados, dos sillas blancas de plástico, una tabla de madera y dos caballetes, o el formalismo de Burrows y Fargion en una sesión *off* de danza en EE.UU. Cualquier comparación resulta anacrónica porque los tiempos han cambiado, como se puso de manifiesto en el azaroso recorrido que Rabih Mrouè y Lina Saneh, de origen libanés, hicieron por aquellos artistas de los años setenta que en un acto de radicalismo (escénico) convirtieron su propio cuerpo en objeto de mutilaciones y hoy llenan los libros de *body art* o de la historia de la “performance”, como el volumen que emplean los dos intérpretes a modo de guía para la construcción de su pieza. El punto azaroso por donde Lina Saneh abre en cada momento el libro indica el artista del que se va a hablar y los segundos que va a durar esa presentación, coincidentes con el número de la página. Como dijo Rabih Mrouè en el debate posterior, estos libros, a modo de catálogos, han juntado a artistas que tienen poco que ver entre sí; una cierta historia

los ha convertido en objetos de museo carentes de fuerza, más allá del morbo que despierta lo impactante de estas imágenes de Chris Burden, Hermann Nitsch o Marina Abramovic, ganadora –y esta coincidencia no debe ser casual– del León de Oro de esta 47 edición de la Bienal, que dedicó la sección de danza a cuerpo y erotismo. Lina Saneh describe, tras una pantalla donde se proyecta su imagen –una pantalla que la oculta al tiempo que la muestra convertida en imagen, carente de cuerpo–, las llamativas acciones realizadas por estos artistas, cada vez más extremas, pero siempre sacadas de los contextos políticos o sociales que las motivaron, mientras que Rabih Mrouè, cada vez que el libro se abre por una página que contiene una foto y no a un artista, abandona la mesa donde está sentado, el espacio del presente desde el que se va armando este inquietante juego escénico, y cuenta, por delante de la pantalla, en primera persona, la historia de una sangrienta matanza en unas oficinas, ofreciendo las diferentes motivaciones que aparecieron durante el juicio y teniendo como fondo el complejo entramado de odios provocado por la guerra civil libanesa.

El espectáculo plantea numerosos interrogantes, algunos desarrollados posteriormente en el coloquio, como la visibilidad del cuerpo en la sociedad occidental o su invisibilidad en un medio social como el árabe, que no permite el derecho a la individualidad; como la vocación universal de la historia del arte moderno (occidental) y el derecho a su reutilización independientemente de nacionalidades o la posibilidad de luchar por una identidad no impuesta desde los medios, como la imagen de violencia que los medios difunden a



© Enrique Escorza

"Who's afraid of representation?", de Rabih Mrouè.

diario de Oriente Próximo. Esta obra marcó un interesante punto de comparación dentro de In-Pre-sentable; en el debate el público abordó con avidez temas ya no sólo escénicos sino también y sobre todo políticos. Se superaron así los límites de lo escénico, y teatro y sociedad volvieron a encontrar una cierta sintonía; el complejo aparato escénico adquiere sentido como respuesta a una realidad social igualmente compleja de imágenes frente a actuaciones, de cuerpos visibles frente a cuerpos invisibles. *Who's afraid of representation?* es el título de la obra y la pregunta final que los artistas le lanzan a la sociedad libanesa. Sin embargo, siguiendo la misma lógica de identificación de la historia del arte moderno como una historia universal, nos podemos preguntar si esta obra es una obra de teatro libanesa, o simplemente una obra, o yendo más allá, si la historia libanesa, que tanto interesó al público español, no es simplemente la historia, no la de ellos frente a nosotros, sino una parte de una historia compartida actualmente por todos. Seguir pensando que hay un adentro y un afuera, ya sea del sistema, del mundo o del teatro occidental, es una actitud reaccio-

naria que sólo busca la perpetuación de lo mismo. Si Mrouè le pregunta a la sociedad libanesa *¿Quién teme a la representación?*, la pregunta para la sociedad española, saturada de representaciones, sería *¿quién teme a la historia?*.

Hacer visibles los contextos

Hacer visibles los contextos, los marcos de la comunicación, es una operación teatral por excelencia, pero también política. El creciente individualismo desde los años ochenta va de la mano del adelgazamiento de lo social; y el raquitismo del pensamiento social corre en paralelo a la debilidad del teatro. El juicio de Bauman de que la principal dificultad para la sociología actual es la debilidad de la acción lo podemos trasladar al espacio escénico; la dificultad de la acción remite a la precariedad del espacio social, de un espacio construido a partir de la interacción entre los individuos. La creación escénica bajo mínimos, la construcción de la acción sobre el cuerpo desnudo, la actuación en primera persona, la enunciación desde un yo que se dirige directamente a

¿Cómo volver a construir estrategias y pensamientos de grupo, a las que remite el teatro por su propio funcionamiento, desde una no-sociedad en la que únicamente cuentan los individuos?

un tú, son síntomas de una carencia y de una necesidad. ¿Cómo volver a construir estrategias y pensamientos de grupo, a las que remite el teatro por su propio funcionamiento, desde una no-sociedad en la que nadie se fía de los grupos, ni de las historias, porque lo que cuentan son únicamente los individuos?

Tú y yo, cara a cara

Shichimi Togarashi, la obra que abrió la muestra, nos propone una vez más un cara a cara, la construcción de un espacio intersubjetivo entre dos personas que se encuentran y que no se conocían antes, los bailarines Juan Domínguez y Amalia Fernández. Ésta es la historia de esta obra, la historia de un encuentro (escénico), de un proceso (de comunicación). Se trata de tentativas para llegar a algo, juegos, retos, representaciones... que cada uno le propone al otro. ¿A dónde quieren llegar Juan y Amalia? El punto de llegada no parece sin embargo que sea el conocerse mejor, en realidad apenas se dan datos autobiográficos, aparte de una dudosa entrevista que ella le hace a él sobre su carrera profesional como *stripper*, ni tampoco la construcción de una pieza en sí misma, es decir, la búsqueda de un resultado coherente, de un final, sino más bien el propio proceso entre tú y yo. Uno de los aspectos más novedosos de esta situación esencialmente escénica, recurrente tanto en la escena teatral como social o mediática (pensemos en tantos programas de televisión como *chats* de internet), son las estrategias que se habilitan para este cara a cara, la recuperación de lo poético, la potencia de lo imaginario como instrumento teatral y al mismo

tiempo social. Construir ficciones –historias–, no como un fin en sí mismo, sino como un medio para desplegar este complejo espacio intersubjetivo de tensiones, desplazamientos, encuentros y desencuentros, a los que asiste el público como un *voyeur* de algo que no sabe exactamente lo que es, algo tan difícil de definir como la realidad invisible –uno de los temas centrales de la obra– construida entre dos personas cara a cara, el tejido básico de lo social, el *abc de la performance humana*, la fábrica de las historias.

In-Presentable se cerró con un delicado *show* musical protagonizado por Román Pozo y Lucas Minkus, dos personajes decadentes, a mitad de camino entre el mundo de la música y la escena, que no consiguieron llegar muy lejos, interpretados por Eszter Salamon y Arantxa Martínez, ataviados con bigotes y barba, como roqueros de otros tiempos. A base de románticas melodías cantadas *a capella*, ya sea de conocidas canciones de amor o escenas de películas, se desarrolla una frágil relación que brota de lugares comunes entre los que se deja sentir una emoción tan escénica como íntima en un constante desequilibrio entre lo irónico, lo cómico y lo poético. Hacia el final de la pieza, después de juntar sus cuerpos, iguales pero distintos, desnudos en un arrebató de pasión, tras una resurrección al ritmo de *sex and violence*, llegan Placebo y Bowie con *Without You I'm Nothing*.

El interés que en la última década ha despertado la filosofía del diálogo, de autores como Martin Buber o Emmanuel Lévinas, centrada en una definición ética de un yo que sólo es a partir de su sentimiento de responsabilidad infinita hacia el tú –el *ser-para-el-otro* frente al *ser-*



© Enrique Escorza

Juan Domínguez y Amalia Fernández en "Shichimi Togarashi".

con-el-otro de Heidegger–, o proyectos como las *Esferas*, de Sloterdijk, que giran en torno a la exploración del *ser-en-el-espacio*, nos recuerdan, tras los excesos del individualismo y la debacle de lo social, un principio esencial sobre el que se levanta tanto el fenómeno de lo grupal como la comunicación escénica, que únicamente arranca de un yo en la medida en que hay un tú delante, o en palabras de Max Scheler recogidas por Sloterdijk en el tercer volumen de las *Esferas*: “La tú-idad es la categoría más fundamental del pensamiento humano”.

El proyecto de *In-Presentable*, asumido por su comisario, Juan Domínguez, con cinco ediciones ya a sus espaldas, documentadas en un vistoso volumen presentado durante estas jornadas, es el de seguir siendo un lugar de encuentros reales, abiertos por tanto al peligro del desencuentro, como ocurrió en el proceso de trabajo, dentro del marco del proyecto *coLABoratorio*, desarrollado en Brasil, entre una creadora local, Margô Assis, la venezolana afincada en Dinamarca Sara Gebran y la española

Estela Llovés, que quizá no por lo que tuvo de desencuentro fue menos interesante. Cada confrontación franca entre dos individuos abre un proceso, artístico o personal, así se sucedieron encuentros escénicos y extraescénicos, encuentros con los artistas y encuentros con el público, espacios dotados de una dimensión social que la escena comparte con la vida. Tratar de evitar que una obra escénica sea algo más que un producto o que un festival degenera en un escaparate cultural para un grupo de seguidores que ya saben lo que van a ver es el mismo reto al que se enfrenta la creación escénica al querer hacer real un tipo de comunicación que cotiza a la baja en la era de las telecomunicaciones y la sociedad del espectáculo, un cara a cara que sólo funciona en la inmediatez física entre tú y yo, durante el proceso de un encuentro, de un espacio compartido por un grupo en un intento –quizá ya necesariamente frágil– por refundar lo social desde lo mínimo, por volver a construir historias, desde el cuerpo a cuerpo... una utopía escénica, es decir, política.