



LÍNEAS EMERGENTES EN LA DIRECCIÓN ESCÉNICA EN
ESPAÑA DURANTE EL SIGLO XXI¹

EMERGING TRENDS IN STAGE DIRECTION IN SPAIN DUR-
ING THE TWENTY-FIRST CENTURY.

Ana Contreras
RESAD



Resumen: Los diferentes acontecimientos históricos, las crisis económicas y las transformaciones ideológicas que han tenido lugar en lo que llevamos de siglo, han incidido en la dirección escénica española. En el presente artículo analizamos el cambio de paradigma escénico, la crisis del concepto de director, la influencia del modelo de gestión en la creación, los nuevos espacios teatrales, las nociones de participación y autoría social de la obra artística, los procedimientos compositivos contemporáneos, así como las aportaciones propiciadas por la reciente y significativa incorporación de la mujer a la profesión.

Palabras clave: Dirección de escena, teatro español, siglo XXI, género, multiculturalismo.

Abstract: The various historical events, economic crises and ideological transformations that have taken place so far this century, have affected Spanish stage direction. The present article analyses the scenic paradigm shift, the crisis of the concept of director, the influence of the management model on creation, new theatre spaces, the notions of participation and social authorship of the artistic work, contemporary composition procedures, as well as the contributions propitiated by the recent and significant incorporation of women to this profession.

Key Words: Scenic direction, Spanish theatre, twenty-first century, genre, multiculturalism.

Traducción: Diana I. Luque

■ MARCO HISTÓRICO

Generalmente, ninguna práctica artística aparece separada de los acontecimientos o de los discursos ideológicos de su época. Procederemos, pues, a establecer el marco histórico de nuestro estudio para, después, tratar de hallar sus repercusiones en la materia que nos ocupa. En este breve periodo existen dos acontecimientos de trascendencia nacional e internacional que permiten acotarlo: me refiero al ataque terrorista a varios edificios norteamericanos el 11 de septiembre de 2001 (y su réplica en los atentados del 11-M en nuestro país) y a las revoluciones ciudadanas en países árabes y europeos, incluida España, este mismo año. Las consecuencias de estos acontecimientos y las premisas ideológicas que los fundamentan o a las que han dado lugar implican un vuelco radical en los modos de entender la política, la sociedad y la cultura.

Sin entrar en las polémicas sobre su autoría y ejecución, los atentados del 11-S estuvieron precedidos, como señala Canfora (2003:24-59), del final del Estado del Bienestar después de que la caída del bloque soviético lo hacía innecesario, la pérdida de poder de las estructuras parlamentarias nacionales para ser asumido por organismos no democráticos supranacionales como el FMI y el BCE y el golpe de estado perpetrado por G. Bush Jr.², y tuvieron también importantes consecuencias, entre ellas un par de invasiones (Afganistán e Irak), la promulgación de la Ley Patriótica, que recorta los derechos y las libertades de los ciudadanos americanos y de cualquiera que se acerque al país, y un rebrote de patriotismo aún más demencial de lo que nos tenían acostumbrados. El discurso en el que se sustenta todo esto no puede ser más autoritario y naif. En un nivel externo, el mundo se divide en héroes y villanos (recordemos el famoso «Eje del mal»), con eventuales traidores, al más puro estilo narrativo del melodrama decimonónico, del telefilm y del culebrón. El «Otro», en este caso los musulmanes, pero en general cualquiera que no responda a los patrones ario-cristianos, es malo, feo, peligroso y sospechoso. En un nivel interno se produce una «totalitarización» de las estructuras presuntamente democráticas: fuerte jerarquía, delegación de todo el poder en manos del gobierno, militarización y suspensión de derechos y garantías jurídicas. Además se emplean estrategias de gran éxito tanto en las dictaduras del siglo precedente como en el Antiguo Régimen: se mantiene a la población en la más absoluta ignorancia, a la vez que se la aterra con noticias alarmantes continuas y se la insta a actuar de espía de vecinos y parientes. Un

panorama de lo más orwelliano. No es raro, por cierto, que Tim Robbins con su compañía The Actor's Gang se decidiera a llevar a escena *1984* con gira mundial incluida. Estamos, pues, ante el momento culminante y triunfal de una ideología de corte fascistoide, puro WASP, y quizás ante un efectivo cambio de modelo levantado sobre el cadáver de la Democracia, reducida a un breve paréntesis entre fascismos: Canfora (2003:119-120) se pregunta si no se ha iniciado un nuevo ciclo de Restauración tras la caída del bloque soviético y afirma que nos espera es un estado totalitario mundial «cuya duración y crueldad nadie es capaz de imaginar». El declive de la hegemonía estadounidense solo confirmaría esta transición. Ahora bien, varios años de presidente mulato (el «títere beis», como lo llaman Lydia Lunch y los sectores más críticos de la cultura americana) y ningún aporte significativo, excepto mayor crisis económica y exclusión social, están llevando a cuestionar cada vez más clara y fundamentadamente la ideología neoliberal/neoconservadora que, pocos años antes, se presentaba como la única posible en todo el mundo, incluida España.

Este estado de cosas ha generado una oposición que se ha concretado en el movimiento 15-M en nuestro país y que se fundamenta en conceptos totalmente opuestos a los descritos. Frente a la jerarquía propia no solo de regímenes autoritarios de estructura patriarcal sino de la misma democracia representativa (cabría decir que esta no deja de ser un régimen autoritario patriarcal), es un movimiento absolutamente horizontal, que huye de líderes y de nombres propios (de ahí que los medios de comunicación se los inventaran). Otro de sus valores fundamentales es la colectividad frente a la individualidad propia del mundo neoliberal. Paradójicamente, el culto a la libertad individual solo ha producido una gran uniformidad y un pensamiento único, mientras que en la colectividad se tiene la posibilidad de dejar de ser masa para convertirse en individuo. La creación de colectividad se sustenta en la cooperación, en oposición a la competitividad que rige la ética del mercado, y en la no exclusión: se valora el consenso frente a la mayoría, es absolutamente multicultural e integrador de toda minoría. Otro valor destacable es el de la no-violencia: mientras que en los regímenes totalitarios, incluida la democracia representativa, el *status quo* se defiende violentamente tanto de los enemigos externos como de los disidentes internos, y así también la oposición se ejerce violentamente³, este movimiento busca el debate pacífico e incide en el «respeto» a opiniones y personas. Finalmente, a la lógica capitalista del interés y la ganancia opone la lógica del «potlach», es decir, el exceso del don, la generosidad

convertida en arma. Esta lógica no es ajena a prácticas artísticas y sociales como la del *copyleft*, los centros de trueque o las páginas de intercambio de archivos digitales, y quizás esté relacionada con el profuso uso de la cita en la práctica escénica reciente. Porque la cita, más que un plagio, es decir, un robo, es un reconocimiento y una difusión del original.

La toma de plazas públicas, el intento de convertir el espacio público en un ágora, la disolución de las diferencias de clase, generación, género, e incluso de las posturas ideológicas tradicionales, parten de una nueva concepción del hombre y de la sociedad. Si bien es verdad que los contenidos, los anhelos, no son tan rupturistas como algunos sectores querrían, los medios para conseguirlo, el movimiento asambleario, sí constituye un cambio de paradigma organizativo en estos momentos, aunque, por supuesto, no esté exento de tradición.

■ PARADIGMAS ESCÉNICOS

Si echamos un vistazo a las producciones teatrales de los últimos años, podemos encontrar espectáculos que se asimilan a uno y otro paradigma de los mencionados, en forma y contenido, así como formas mixtas o incoherentes. En el primer modelo de orden simbólico encajarían producciones con una narrativa clásica y en las que el discurso escénico ilustra el discurso verbal. Caben aquí tanto las prolongaciones de la *pièce-bien-faite* decimonónica como el musical. Es curioso constatar cómo, debido a la crisis de paradigma que comentábamos antes, las primeras han perdido su capacidad original para conmover y convencer. Frente a la irrupción de lo real en todas las artes, generalizada en la última década (detalladamente analizada por Sánchez), el realismo escénico parece desgastado y falso. La recepción transforma el ilusionismo y el psicologismo en mero truco efectista y sentimental. Por compleja que sea la trama, las argumentaciones suenan simples y las moralejas tontas. El estilo en sí mismo convierte todo lo que toca en idealista, burgués y acrítico. Así, a pesar de su éxito comercial, los últimos espectáculos que han intentado incidir de algún modo en el debate público sobre temas controvertidos, como la corrupción política, desde luego no lo han conseguido. También conviene hacer una reflexión sobre el éxito del musical americano en nuestro país en los últimos tiempos. Como exponía Howard Barker (1997:17) en su *Arguments for a theatre*, el musical es el género propio de los totalitarismos

porque, entre otras razones, *Un carnaval no es una revolución y cantar canciones banales al unísono no es colectividad*. Ambos tipos de espectáculos ocupan la mayor parte de la cartelera pero, como no plantean ninguna novedad en la dirección escénica de los últimos años, no nos ocuparemos más de ellos.

Volviendo al 15-M, recordemos que durante el tiempo que duró la acampada en distintas plazas de España no se dejó de ofrecer espectáculos. Algunos de ellos eran, formalmente, espectáculos de variedades compuestos de escenas y canciones de sátira política más o menos ramplona, interpretación estereotipada y humor clownesco. Podríamos entroncar estos espectáculos con la subversión del teatro de variedades realizado por las vanguardias históricas, el agit-prop, el cabaret más crítico y Brecht. Pero, en este contexto, cabría preguntarse sobre la vigencia del *collage* (o del fragmento y el montaje) como forma artística adecuada para vehicular un pensamiento diferente, cuando es una forma que ha ido degenerando hacia el maniqueísmo y el adoctrinamiento (Morales 2005:105) y se ha convertido, como expone Abril (2003:25), en la forma que sustenta el pensamiento social capitalista. Más aún cuando en el escenario de las plazas tomadas se estaban desarrollando otras manifestaciones artísticas más acordes con los valores estéticos de nuestro tiempo y con los valores éticos del propio movimiento. De un lado, la transformación visual del espacio público y, de otro, las propias asambleas, constituyen de por sí sendos hechos artísticos. Como tales, reivindican la función política del arte y su capacidad para transformar la sociedad, así como la idea de que todo hombre puede ser un artista, lo que implica eliminar del arte las nociones de genialidad y elitismo. Frente a otras convocatorias de manifestaciones de la democracia, en este caso no existía ni un lema único ni una pancarta que pudiera ser exhibida por cabecillas reconocidos para mayor gloria propia. De una manera espontánea y desorganizada, los participantes crearon «obras de arte». Los materiales y técnicas usados en las pancartas eran diversos: pintura, plantilla, elementos reciclados, pastiche, *collage*, etc. (materiales democráticos los llama Hirschhorn). Ahora bien, el verdadero acontecimiento artístico fue la acción de ir disponiendo cada cartel particular conformando un todo, de un modo cooperativo y anónimo, sin centro y sin dirección, como en un *happening* multitudinario de corte situacionista, y su resultado: la creación de un espacio intervenido, una instalación que se ofrecía a la experimentación del visitante, como lo son algunas obras de artistas tan diferentes como Thomas Hirschhorn, Boltanski, Richard Serra, Louise Bourgeois o Niki de Saint Phalle.

Un equivalente escénico de esta concepción artística es el espectáculo *Tierra pisada, por donde se anda, camino*, (2009-2011) de El canto de la cabra. Este espectáculo corresponde a un tipo de trabajo que ambos inauguran en 2003, creando desde la escena, sin dramaturgo, sin director, sin más actores que ellos, a partir de su experiencia personal. El espectáculo consiste en la transformación imparables pero tranquilas del espacio, con hilos, tijeras, fuego, flores muertas y marcos, mientras suena música (o resuena el silencio) y se proyectan textos y fotografías. Es un espectáculo sin principio ni fin, con altas dosis de improvisación, multifocal, tan ambiguo como polisémico, cuyo significado solo puede ser construido personalmente por cada espectador a partir de la asociación y de la sugerencia. Es curioso releer el texto que a modo de sinopsis se ofrecía en el programa de mano, a la luz de los últimos acontecimientos. Parece que todavía quedaba algo vivo tanto en esa naturaleza muerta como en el mundo simbolizado:

Es impresionante comprobar cómo, ante las trepidantes y a veces violentas transformaciones del siglo XXI, todo continúa en su sitio. Quizá sea este el motivo de que no haya rebeliones, no es posible rebelarse contra algo inmóvil, muerto, y menos aún si se es parte de ese algo muerto. (...) Creemos que es importante continuar intentando celebrar aquello que aún podamos tener en común, aquello que compartimos, que no es de nadie, que a nadie pertenece y que ni siquiera existe, pero que es. (...) Al menos ahora hemos aprendido que la realidad, cualquier realidad, puede venirse abajo sin aviso, que nunca más entenderemos el lugar donde estamos y que si no estamos no pasa nada.

Respecto a mi otra aseveración, que cada asamblea, en sí misma, es un acontecimiento artístico, podemos decir que en cierto modo entronca con la tradición teatral que empieza en Grecia, el teatro como lugar de encuentro y de reflexión sobre los problemas de la polis⁴, (aunque este lugar común no deje de ser una idealización como la de Winckelmann), y también con dos formulaciones propias del arte de la segunda mitad del XX: la integración entre arte y vida y la noción de participación, además de cuestionar los límites de lo real impuestos por la cultura y políticas simulacrales de la sociedad del espectáculo (Debord) y acercarse a la formulación de una sociedad y cultura rizomáticas (Deleuze y Guattari) y/o radicantes (Bourriaud). En todo caso, cumple con alguno de los planteamientos de Barker (1997:17) para el teatro no autoritario: cada persona

debe sentarse sola y reflexionar sola, y debe salir transformada. Iremos abordando estos apuntes a lo largo de este escrito.

Antes, y para concluir este punto, de lo dicho podemos extraer algunas características del arte (también el de la dirección escénica) que encajaría con esta otra forma de ver el mundo: desjerarquización, improvisación, no linealidad, multifocalidad, multidisciplinariedad, participación, autoría social, irracionalidad, empleo de la lógica asociativa y paradójica, etc. Todas estas características no constituyen una novedad, en cualquier caso. Habían sido anticipadas hasta cierto punto por las vanguardias históricas y, sobre todo, se teorizan a partir del gran hecho traumático que supone la 2ª Guerra Mundial. Los exterminios perpetrados en dicho periodo por ambos bandos (holocausto y bombas atómicas) suponen, como es de sobra conocido, una ruptura con las ideas de racionalidad y progreso extendidas por la modernidad (Bauman). La difusión de las filosofías orientales debida a la dominación americana sobre Japón, primero, y el crecimiento económico de Asia, que permite predecir su próxima hegemonía como potencia económica, después, lleva a un cuestionamiento de la estética aristotélica imperante en occidente durante milenios (Koren). Los nuevos descubrimientos científicos, que parecen poner en tela de juicio las seguridades físico-matemáticas de siglos, trastocan también la visión del mundo. Las etiquetas que se irán poniendo al teatro que se crea partiendo de estas nuevas premisas durante la segunda mitad del XX son variadas: Nuevo Teatro (Marinis y Jotterand), Teatro Posmoderno (Whitmore), Neobarroco (Calabrese), Teatro Posdramático (Lehmann).

■ GESTIÓN CULTURAL: ARTE E INDUSTRIA

«En todas partes la cultura ha sido siempre un instrumento de control social.»

(Rafael Sánchez Ferlosio. *El País* 25/11/2009)

Durante el postfranquismo y con el advenimiento del PSOE al poder en 1982, se extendió en España lo que se conoce como la «Cultura de la Transición». La política iniciada en esos años consistió en la inversión de grandes sumas de dinero del Estado en ciertos acontecimientos

y artistas. Se creó una cultura oficial de signo contrario a la del régimen anterior. En general, se apoyó desde el gobierno un arte que se asociaba con lo joven y moderno, que valoraba lo popular, lo lúdico y lo banal. Se trataba, sobre todo, de evitar cualquier contenido político en el arte, sustituyéndolo, en todo caso, por un apoyo partidista comprado. Para entenderlo, es imprescindible releer el artículo de Sánchez Ferlosio «La cultura, ese invento del gobierno» (*El País*, 22/11/1984). Todo este replanteamiento supuso la inclusión del sector cultural en el capitalismo avanzado, como ya se había producido en los 50' en EE.UU. y en los 60' en el resto de occidente. De este modo el arte dejaba de regirse por sus propias normas para hacerlo por las de la oferta y la demanda del mercado. Eso suponía, también, que se podía extraer un gran beneficio del sector cultural mediante la creación de necesidades culturales ficticias y se podía ejercer un gran control sobre la producción de obras artísticas, y de la misma sociedad, siempre que el Estado detentara el monopolio cultural. La forma de lograr conjugar una política intervencionista con la apariencia de liberalismo exigida por el capitalismo, consistió en la creación de estructuras e infraestructuras. Centrándonos en el teatro, la producción se controló creando subvenciones, la gestión, inventando una nueva profesión, el gestor cultural, cuya función es aplicar las normas que ponga el político de turno y, la distribución, mediante el establecimiento de redes de teatros públicos y concertados. De este modo, el dinero de la producción de los espectáculos es público y también lo es la remuneración por la exhibición de la obra. El único cliente es el Estado y el artista deja de tener relación con el espectador. Uniendo a esta política la llamada cínicamente de «creación de públicos», se consiguió que toda la creación artística se sujetase a unos patrones de forma y contenido so pena de hacer imposible el acercamiento de la obra al ciudadano y la subsistencia de los profesionales. Pensemos también que esta creación de públicos implica la inculcación de una educación concreta que imposibilita cualquier otra: lo que hay que ver es lo que digan el telediario, *El País Semanal* y *El Cultural de El Mundo*. Igualmente se han creado festivales que van marcando los límites de lo posible. Es decir, se ejerce una férrea censura sin nombrarla. A veces la censura es más activa, y en este sentido vale la pena recordar el caso del colectivo Deep Throat. La galería Espejismos de Madrid donde podía verse su espectáculo *Shit Pyramid* fue clausurada el año pasado, su blog en internet ha sido cerrado por la policía tres veces y ellos acabaron en la cárcel en dos ocasiones. Sus

creadores, Sonia Valderrama y Vladimir Basualto, han emigrado a otras tierras, lógicamente⁵.

Para remate, se ha convencido a los artistas de que ya no son tales, sino «industriales de la cultura», con lo cual lo que ha pasado es que los hombres de negocios y los emprendedores han ocupado el lugar de los primeros, que actualmente deben andar dedicándose a otras cosas. Y es que el Ministerio y las Consejerías de Cultura se encargan de fomentar las industrias culturales, que poco tienen que ver con la cultura, y no se entiende que no se eliminen estos organismos para vincularlos a los de Industria. Aparentemente este sistema se empieza a asemejar al de otros países más civilizados y hace que parezca que España también lo es. La realidad es que funciona con el mismo modelo caciquil de toda la vida. Con este panorama es imposible que las novedades en materia teatral no estén obsoletas y que la innovación no deje de ser una etiqueta presuntuosa y vacía. La mayoría de los directores «vanguardistas» más reputados de nuestro país se limitan a copiar espectáculos burgueses de otros sitios, preferentemente alemanes, con una indudable calidad artística, y los espectáculos de auténtica investigación se ven escasamente y en espacios marginales, por mucho que se hayan creado ahora centros que supuestamente ofrecen residencias para tal fin.

Debido a la censura encubierta y a los problemas generados por este tipo de financiación, agravados por la crisis económica, aparecen dos novedades en la dirección escénica española de lo que llevamos de siglo: una tiene que ver con la búsqueda de nuevos espacios y la nueva relación con el espectador que esto produce, otra con la preocupación por volver a dotar al teatro de su función política y social.

Hay que añadir, sin embargo, que la aparición de un nuevo sistema de financiación, el «crowd founding», está abriendo la posibilidad de independizar el arte del estado y acercarla al ciudadano. El espectador puede volver a intervenir en la producción apoyando proyectos concretos, lo cual genera una nueva relación con el espectáculo. El creador debe reflexionar y exponer sus pretensiones antes de realizar la obra, lo cual no solo genera un diálogo con el coproductor-espectador, sino que sin duda enriquecerá el resultado (recordemos que de una práctica similar, explicar a los productores en qué invertían su dinero, surgió la *Dramaturgia de Hamburgo*).

■ NUEVOS ESPACIOS ESCÉNICOS Y PARTICIPACIÓN, AUTORÍA SOCIAL Y ORATORIA

El uso de espacios teatrales no convencionales no es nuevo en la historia del teatro. Suele responder a necesidades de tipo social. En el siglo XIX, por ejemplo, la censura estatal se sorteó creando teatros privados, contruidos por suscriptores, en cierto modo similar al «crowd founding» del que acabamos de hablar. Al tratarse de un evento privado, los gobiernos y su policía no tenían potestad para intervenir en la representación. En el XX, en los diferentes regímenes dictatoriales, se extendió el uso de hacer teatro en casas como forma de escapar a la opresión. En Argentina hace unos años, debido a las crisis económicas, el artista usó su domicilio como lugar de exhibición. Por otro motivo, el asco que le producía la falsedad de la experiencia teatral en Broadway, el famoso actor y dramaturgo Wallace Shawn representó su monólogo *La fiebre* en residencias de amigos durante los 80.

En España, hasta hace unos años, las propuestas de innovación e investigación, que son las que nos ocupan, tenían su lugar de exhibición natural en la red de salas alternativas. Hoy en día, al haberse convertido en centros concertados, muchas propuestas quedan fuera. Esto ha llevado a la creación de nuevas salas alternativas a las alternativas, algo así como el off-off, que en general presentan grandes limitaciones de espacio y de medios. Pero, además, al existir mayor número de propuestas que de espacios, se está haciendo teatro en Centros Sociales Okupados, Asociaciones Vecinales y todo tipo de lugares que no suelen cumplir con los requisitos legales exigidos, por lo que a menudo las representaciones tienen carácter clandestino. Esto produce una nueva manera de pensar lo escénico, en los creadores, y una nueva forma de relacionarse con la obra por parte de los espectadores, para los que el mero hecho de asistir al espectáculo tiene un valor vital, transgresor, de militancia. Hasta qué punto la recepción se ve afectada por el marco es cuestión digna de estudio.

A la vez que todo esto ocurre, también los artistas españoles abren sus casas como espacio de representación mientras que otros se desplazan a los domicilios del espectador. Es el caso de la compañía Teatro de la Escucha que propone dramaturgias tratando temas sociales relevantes y tras la representación entablan un diálogo con el público. Durante el año 2010, en Madrid han tenido lugar el Festival de Teatro Íntimo y el Festival Livingroom, y en Barcelona el Festival Estrategia Doméstica. También es

digno de estudio el hecho de que en el siglo XXI, tras el cacareado triunfo de la democracia y de la libertad, se estén desarrollando experiencias teatrales propias de regímenes opresores: seguramente la respuesta está en lo que comentábamos al principio, un nuevo paradigma político que también afecta al paradigma estético y escénico.

La cuestión es que todo esto ha llevado a plantearse la relación con el público y la participación del mismo en el espectáculo. Mientras que el teatro burgués propone el entretenimiento y la autocomplacencia, y en general uno puede asistir a estos espectáculos mientras piensa en otra cosa para olvidarlos apenas acaba de aplaudir, otros teatros buscan involucrar al público de un modo u otro. Los encuentros con el público, los *work in progress*, las asociaciones de espectadores, cada vez son más numerosos y parten de la premisa de que la experiencia teatral no se agota con la representación. La recepción puede enriquecerse previa o posteriormente con la reflexión compartida. También cada vez son más numerosos los espectáculos en los que se invita u obliga al espectador a participar de forma directa. Las fundamentaciones y finalidades son muy distintas y no siempre se consigue lo que se pretende. Unas veces es meramente lúdico (lo que en ocasiones genera la simple humillación del pobre espectador de turno), otras se parte de un sentido ritual del teatro en el que no existe el espectador, sino que este debe ser participante, otras es de tipo social: propiciar el encuentro, la reflexión, el debate, o bien parte de la idea de que no es el artista quien crea la obra, sino que requiere de la co-creación del público (si bien es difícil señalar un espectáculo en que esta última noción se de de una forma acabada y completa). Esta preocupación del arte contemporáneo por la participación y la co-creación, sin duda surge de las prácticas de autoría compartida que ha propiciado la red, y solo hay que aludir al conocido ejemplo de Wikipedia, una enciclopedia realizada por miles de autores que ni siquiera se conocen, desde distintos puntos del planeta, partiendo de las nociones de colaboración y anonimato. Esta práctica acaba con la noción del genio creador y hace surgir la de «autoría social», el reconocimiento de que cualquier creación individual no pertenece solo al individuo que la genera, sino a la sociedad que la hace posible, porque sin ella no tendría lugar. Hace un tiempo escribí en la revista *ADE Teatro* sobre este tema (Contreras 2010a):

Desde hacía tiempo me interesaba tanto el trabajo como la ideología de ciertos colectivos artísticos contemporáneos que tienen en común una idea comu-

nitaria del arte y, en algunos casos, el anonimato o destrucción de la personalidad del creador artístico. Me refiero a experiencias como las de Luther Blissett, Wu Ming, Brothers Quay, Gilber & George, Hermanos Chapman o las Guerrilla Girls, por citar algunos ejemplos, todos ellos pertenecientes a los campos de la literatura y las artes plásticas. Como explica Alan Moore (2002), «el arte comienza a partir de grupos, lo colectivo está en la base del arte». Sin embargo, el Arte con mayúsculas tiende a verse como creación de una mano individual. «La obra de arte organiza las inversiones de capital en grandes colecciones, y estas inversiones organizan instituciones e historias». No es extraño que la figura del genio creador apareciese en el XIX a la par que el Liberalismo. Ambas justifican, basándose indistintamente en el Espíritu o el darwinismo social, la existencia de élites culturales y económicas formadas por un grupo cerrado de familias. De este modo, aparece el fetichismo del arte, como lo calificó Marx, el objeto artístico se convierte en mercancía y adorno, el Arte no tiene otro objetivo que servir al Mercado. Igualmente, en el ámbito teatral, arte colectivo por naturaleza, se da la circunstancia de que el director único sigue siendo cabeza de cartel. (Incluso en compañías como Ex Machina, que reconocen un trabajo sumamente colectivo, lo que se vende es la persona de Lepage). En este culto a la personalidad, ocurre que grandes sumas de dinero en forma de subvenciones y exhibiciones se otorgan en función de la firma y no de la calidad de la obra. También la obra de arte teatral se ha convertido en negocio y adorno. Así, en el momento actual, de absoluto imperio de la ideología Neoliberal, en que «el artista contemporáneo se ha convertido en marca; el mercado, en especulación, y la obra, en símbolo de estatus» —como exponía Julia Luzán en su reportaje «El arte de la nada» (*El País semanal* 20-12-2009)— es normal que los artistas que se sitúan fuera de estos parámetros mercantilistas reaccionen agrupándose, porque, en palabras de Moore: «Los colectivos de artistas no hacen objetos, hacen cambios».

En teatro, la práctica de la creación colectiva se desarrolla en la segunda mitad del XX, pero sin llegar a cuestionar completamente la figura del «director estrella», aunque es significativo que en los manuales de Historia de la puesta en escena o del teatro del s. XX, a pesar de estar escritos desde una perspectiva masculina, individualista, burguesa y occidental, los títulos de tema sean «The Living Theatre», «Bread & Puppet» u «Open Theatre» y no directamente el nombre de sus directores. Hoy en día, la tendencia a la desjerarquización y a la horizontalidad sitúa al director en otro lugar dentro del proceso creativo. No se trata de plantear la muerte de una profesión, lo cual es totalmente ridículo, sino de redefinirla o, más bien, redefinir las relaciones y los objetivos dentro del equipo creativo.

Tanto la noción de participación como los nuevos espacios de los que hemos hablado inciden en el concepto de intimidad. Por lo tanto, ahora no se hará hincapié en el aspecto espectacular, ni en el virtuosismo del actor, ni siquiera en la dramaturgia, sino en la creación de relaciones humanas y en la comunicación de ideas y emociones, entre actores y espectadores y, sobre todo, de los espectadores entre sí. El origen de esta concepción está, sin duda, como hemos apuntado, en el uso social de internet, masivo en estos años, pero cuya filosofía también puede detectarse en otras prácticas sociales como el *Coach Surfing*, que se define no solo como una nueva forma de viajar, sino de crear relaciones. Esto implica un nuevo cambio en la noción del director de escena definida a partir de Craig. El director ya no es necesariamente aquel que tiene algo que decirle al público (puede ser el que tiene algo que hacer con él, como propone Juan Pedro Enrile), ni el espectáculo tiene por qué ofrecer una visión única.

En no pocas ocasiones, como hemos dicho, debido a la educación del público, intimidado por la posibilidad de hacer el ridículo, o a la falta de preparación del clima propicio, las propuestas de intervención son fallidas. No es el caso de *Las tribulaciones de Virginia*, de los Hermanos Oligor, en gira desde 2003. Este espectáculo tiene el acierto de producirse en un espacio creado *ad hoc* donde solo caben 50 espectadores sentados muy pegados en gradas semicirculares, bajo una luz mortecina que permite verse las caras y a un palmo del actuante, que se granjea las simpatías del público creando un «personaje» desvalido, hablando casi en susurros, confesando cosas supuestamente privadas. A partir de la apelación directa, el espectáculo deja un espacio importante para la intervención del público, generando un diálogo entre ellos y no solo con el actuante.

El recurso a la apelación directa al público, así como el declive de la forma narrativa clásica frente a espectáculos que parten de un sistema narrativo con formas persuasiva y asociativa (Martínez Paramio 2006:73-134), ha hecho resurgir el énfasis en el uso de la palabra por el actor quien, al dejar de tener que interpretar un «personaje», vuelve a ser un orador (Contreras 2010b). Es en Roma⁶ cuando la oratoria alcanza una importancia fundamental en la vida ciudadana y se teoriza sobre ella. Curiosamente, cuanto más se desarrolla la oratoria menos interés tiene el teatro. Carmen González Vázquez ha explicado las causas políticas y su similitud con los tiempos actuales. Efectivamente, hoy en día pierde vigencia el recurso de la cuarta pared, y no solo en las nuevas dramaturgias, sino también en las nuevas escenificaciones del teatro renacentista y barroco.

Los apartes y los monólogos dejan de hacerse como si el personaje hablara para sí y se dirigen al público, como se concibieron en su época, pero hoy con micrófono incluido. Así ocurre en el *King Richard* de la compañía asturiana Higiénico Papel Teatro, un espectáculo paradigmático de la nueva sensibilidad en la puesta en escena de los clásicos.

■ CRISIS Y OPORTUNIDAD. LA PRECARIEDAD COMO ELEMENTO ESTÉTICO

Kennedy, la New Age y los hombres de negocios han extendido la falacia de que en chino crisis significa peligro más oportunidad⁷. Es un pensamiento que contribuye a perpetuar el pensamiento capitalista incluso cuando se demuestra su absoluto fracaso. La cosa es que siempre hay alguien que es capaz de sacar provecho (económico) en los momentos difíciles. Es el caso de la propuesta Microteatro por dinero, que de momento solo funciona en Madrid. La fórmula es parecida a la del Teatro por horas del siglo XIX, pero actualizada: ahora es teatro por cuartos de hora. Reproduce el teatro en casas, pero no se pretende lograr una relación más cercana con el público. Es una iniciativa muy interesante, abierta a las propuestas de todos los artistas que quieran participar, que sirve de laboratorio de proyectos mayores y está teniendo repercusiones sociales, aunque las artísticas aún son difíciles de valorar.

Me interesa oportunidad en el sentido de adecuación al momento. Lo oportuno en estos tiempos, parece ser, es hacer espectáculos pequeños, con pocos actores y con menos recursos materiales, pero más ingenio. Vuelven los juglares medievales o los más antiguos pantomimos romanos: unos y otros no requerían más que de sí mismos para actuar en cualquier lugar. «Cada día más pobre (Grotowski), austero (Brook) y estilizado (Castellucci), el teatro es uno de los escasos espacios para la ascesis que ofrece la sociedad del espectáculo: sobre el parqué escénico, la onza de imaginación se cotiza más que la de oro». Así comenzaba la crítica que Javier Vallejo (*El País* 20/06/2011) hacía al espectáculo *Bag Lady* de la artista Malgosia Szkandera, un espectáculo de objetos creados con bolsas de plástico. Y es que los espectáculos unipersonales, con algo de vestuario y cuatro cachivaches, o ni eso, abundan en la cartelera. Basta echar un vistazo a la programación de los últimos años de los festivales de teatro alternativo o contemporáneo en las distintas comunidades autónomas. Cuando los medios, la forma y el contenido se integran adecuadamente,

surgen espectáculos maravillosamente coherentes como *Look at me, Bang Bang*, de Leire Ituarte. En otros casos todo queda en un quiero-y-no-puedo y al público no le resta sino lamentar lo-que-pudo-haber-sido-y-no-fue.

La cuestión es que esta situación está poniendo en crisis, de nuevo, la figura del director de escena tal y como la conocíamos hasta ahora. En la mayoría de este tipo de espectáculos el artista creador reúne en su persona las figuras de dramaturgo, director, actor, escenógrafo, iluminador, etc. No podemos decir que estos oficios dejen de existir, sino que al estar reunidos en la misma persona quizás haya que redefinirlos. El cambio más relevante es que el director deja de ser «el primer espectador», como decía Grotowski, y las categorías del «director-pedagogo», «director-coordinador», incluso del «director-demiurgo» que proponía Marinis (2005:145-162) tampoco tienen cabida. El director deja de estar fuera del espectáculo y se introduce en él, como ya hiciera Kantor. Aparece una nueva categoría de director que se acerca a la del performer, llegando a ser ambas indistinguibles. Es el caso de la mayoría de los espectáculos de los que hablo en este artículo.

■ LA FUNCIÓN DEL TEATRO Y LOS PROCEDIMIENTOS COMPOSITIVOS. TIEMPO, EMOCIONALIDAD Y NARCISISMO

Durante el final del franquismo y todavía en los 80, una buena parte de los «hombres de teatro» españoles se definían como intelectuales «de izquierdas», señores «comprometidos» o «progresistas» (algunas «mujeres de teatro» también, aunque siguieran vigentes las connotaciones de toda la vida). En los 90, con el triunfo del capitalismo como único credo global, las palabras «política» e «ideología» empezaron a estar mal vistas en la vida cotidiana. Hasta tal punto que, en nuestro país, los contenidos y el formato de las noticias de política no se han diferenciado mucho, en lo que llevamos de siglo, de los de los programas y la prensa del corazón. Como nos recuerda Abril (2003: 103-104): «La estetización de la política en que Benjamin cifró el giro cultural estratégico del fascismo tenía que culminar en estetización de la información mediática una vez que, medio siglo más tarde, lo mediático terminó por absorber los últimos residuos de lo político en las condiciones, hoy vigentes, de un neoliberalismo populista y autoritario».

No deja de ser reseñable que el periódico de mayor difusión en España, *El País*, haya inaugurado en su versión digital una nueva sección:

«Política», solo a raíz de los acontecimientos del 15 M, destacando así su ausencia previa. En la escena, como en otras artes, el presunto discurso político o crítico no ha desaparecido del todo y sigue dando réditos económicos siempre que se mantenga en los límites del merchandising y el artista en los del sistema. El resultado es que ha proliferado el uso cínico de eslóganes y símbolos trivializados, como ya hizo el pop, para ocupar un sector del mercado o calmar los anhelos o la mala conciencia de una parte de la ciudadanía convertida en consumidores. No dejan de ser chocantes esos espectáculos en los que unos actores maltratados por su director y ataviados con ropajes «cool» «made in el-tercer-mundo» berran contra el fascismo, la explotación y las políticas de inmigración. Sin embargo, la tónica hoy es el rechazo al «mensaje político». Con el triunfo de la relatividad, como repiten cínica y machaconamente el Papa y sus acólitos, parece que los espectáculos contemporáneos, huyendo del mensaje único y ofreciendo una pluralidad de sentidos, no digan nada. Lo cierto es que el teatro, hoy como siempre, sigue siendo absolutamente político pero actualmente solo sirve a una ideología: la del capitalismo.

El «Neocapitalismo informativo», como lo denomina Sierra Caballero (Abril 2003:83), es decir, la omnipresencia de los medios de comunicación y de las nuevas tecnologías informativas que sirven a las necesidades de reproducción del capital y que afectan al lenguaje y a las relaciones, también incide en la escena. Dado que la mente de los espectadores está estructurada por el *zapping* y la publicidad, la visión de un espectáculo continuo, sin planos ni cortes, se hace totalmente insoportable y el montaje teatral requiere la inclusión de un «montaje cinematográfico o televisivo» de fragmentos heterogéneos, que posibilite la alteración de tempos y perspectivas, profusión de música, dramaturgia publicitaria y cambios abruptos de escena, género y código, ocupando un lugar privilegiado las proyecciones, porque ocurre que el actor real suena tan falso en escena cuanto verdadero cuando es grabado y proyectado. Entre la cháchara y el grito, citando a Pasolini un poco por los pelos. La velocidad y superficialidad de esta forma de conocimiento produce un pensamiento acrítico.

Ahora bien, el montaje cinematográfico implica una concepción o al menos una preocupación determinada sobre el tiempo («esculpir en el tiempo», lo llama Tarkovski). Sin embargo, en los espectáculos contemporáneos los fragmentos parecen ser intercambiables al modo de los módulos informativos y, por lo tanto, no parece haber una especial preocupación desde la enunciación sobre qué va antes o después, pues se trata de

una decisión tan aleatoria como la navegación por internet, provocando en la recepción una incapacidad para determinar el orden del espectáculo. Así este se transforma en un espacio sinóptico al modo en que lo define Abril (2003:107-124), y el arte teatral pasa a situarse entre las artes temporales y atemporales. Esta despreocupación por el orden del tiempo tiene implícito un discurso y una nueva cognición social sobre el mismo que, entre otras cuestiones, produce una ilusión de atemporalidad que no solo elimina la anterior creencia en la linealidad de la historia, sino la misma noción de Historia, reducida a la categoría de «anécdota», sin causas ni efectos. La despreocupación por el tiempo, sin embargo, no ha acarreado una idéntica situación con la noción del «tempo». A la velocidad impuesta por las comunicaciones, los transportes y la urbe moderna, se han contrapuesto los movimientos *slowlife* y *slowfood*, así como las nuevas espiritualidades con la práctica extendida de la meditación. Esto se ha traducido, en escena, en la contraposición dentro de los espectáculos de tempos excesivamente rápidos y acelerados o lentos, hipnóticos, más propios de la sensibilidad oriental. Por eso, el tempo tranquilo, continuo y constante en el que se va ejecutando la acción (lineal) de *Tierra pisada...* tiene un significado en sí mismo.

En relación con la concepción del tiempo, aunque desde otro punto de vista, debemos señalar la tendencia contemporánea a la presentación de procesos más que de piezas acabadas. Con el cuestionamiento del proyecto moderno, se hace menos hincapié en las metas y más en los desarrollos. El proceso es un recorrido, un camino, es decir, una forma de espacializar el tiempo. Algunos de los espectáculos de los que hablamos aquí se presentan como ensayos, como obras en proceso. *Theater no more*, de Metatarso, sin embargo, es un espectáculo que recoge el proceso de construcción del mismo. Podemos relacionar esta nueva sensibilidad con la realidad radicante de la que habla Bourriaud, que tiene que ver con el arte creado desde las nociones de migración y viaje y las raíces temporales que se van echando en cada lugar, es decir, es otra forma de proceso que temporaliza el espacio. En *L'Extemité*, de Andrea Isasi, por ejemplo, se crea materialmente una red de cintas métricas que representan los kilómetros viajados por la *performer*, las distancias espaciales y temporales recorridas y los acontecimientos vividos. El colectivo Ghetto 13/26 es aún más radical y establece entre sus premisas artísticas «la ruptura de la unidad espacio-tiempo», por ello, entre otras cosas, concibe sus escenografías como instalaciones que funcionan también de forma independiente.

Volviendo a las nuevas prácticas de composición escénica, en su crítica a *Trust*, espectáculo de Richter y Dijk, Javier Vallejo (*El País*, 24-05-2010) habla de un «procedimiento compositivo que es ya una fórmula magistral de uso tópico dispensable en cualquier farmacia: alternan monólogos estáticos dichos al micro y a público con secuencias coreográficas desfogadoras para sus intérpretes y diálogos de lado a lado del escenario, entablados sin apenas contacto visual». Como decíamos antes, uniendo la cháchara y el grito, esta descripción puede acomodarse a una buena parte de los espectáculos contemporáneos, incluidos los españoles. No me interesa destacar aquí las referencias al uso del montaje y de la oratoria, que ya hemos mencionado, cuanto la observación sobre la emocionalidad exacerbada que aparece constantemente en los espectáculos de nuestros días. Chillidos, llantos, carcajadas, furor y perturbación parecen constatar una nueva sensibilidad que el director de escena contemporáneo no ha dejado de tener en cuenta.

La publicación de *El pensamiento salvaje*, de Lévi-Strauss supuso el fin de la hegemonía del pensamiento racional (Tomás 2005:19), ya por entonces sospechoso. Las teorías de Gardner y Goleman posibilitaron que la dimensión emocional se instalase en el lugar hegemónico que antes ocupó la razón en el imaginario colectivo (por alguna mala interpretación, al hablar de «inteligencia emocional» se elimina la primera palabra). Tanto es así, que Giddens propone como forma política la «democracia emotivista». La Nueva Espiritualidad, también niega la dimensión racional y se centra en el mundo de las emociones, en este caso positivas y, en ocasiones, edulcoradas. Hace unos días Molina Fóix (*El País*, 27/08/2011) se dolía de la decadencia de la cursilería frente al auge de la ordinariez del *kitsch*, pero cabe decir que la primera sigue conviviendo saludablemente con el segundo. En todo caso, el peligro de todo esto ya lo advirtió Chomski en «Diez estrategias de manipulación a través de los medios»: Al incidir en la parte emocional del receptor, se cortocircuita el pensamiento racional, así como hablando a adultos como si fueran niños de 12 años se consigue que respondan como tales. En *Las tribulaciones de Virginia*, se incide en la creación de emociones y los resultados pueden verse en *Los Hermanos Oligor* (2007), película documental realizada sobre su trabajo. La búsqueda de la emoción implica ya una ética y una estética de la dirección escénica basada en el efectismo, en la creación del efecto estésico y anestésico.

La búsqueda de la emotividad se hace en *Theater no more* sacando a escena a los familiares de actor y director: entre la confusión arte-vida, la

irrupción de lo real y el interés en las relaciones y la emotividad. Actor y director confiesan que lo de menos es el teatro (de ahí el título) y lo que importa es la amistad. La apelación a los lazos de sangre y las emociones culturalmente asociadas a lo biológico también tienen implícita una lectura de clase poco evidente tras la cursilería, (sobre todo en estos tiempos en que se ha pretendido la liquidación de las diferencias de clase con la ayuda de Ikea e Inditex). No es el único espectáculo que en estos años ha optado por usar este recurso, también en *L'Extemité* aparece la madre de la actriz y Sonia Gómez ejecuta con su madre los espectáculos: *Mi madre y yo* y *Las Vicente matan a los hombres*, en los que ambas se representan a sí mismas.

Además de la importancia que ha adquirido lo confesional en la escena de los últimos años (Cornago), este interés escénico en la institución familiar puede deberse a la redefinición que esta está sufriendo en la actualidad debido a la promulgación de la Ley 13/2005, de 1 de julio, por la que se modifica el Código Civil en materia de derecho a contraer matrimonio, más conocida como Ley del matrimonio homosexual, el cuestionamiento generalizado de las instituciones sociales o «la destrucción de todas las comunidades naturales», como dice el psiquiatra Guillermo Rendueles, incluida esta, que ha pasado a ser «legal», «normativa». *El corazón, la boca, los hechos y la vida*, de David Fernández, es un caso curioso dentro de estos espectáculos familiares porque al principio se plantea matar al padre y acaba demostrando su incapacidad para tal propósito, fiel reflejo de la incapacidad social para escapar del patriarcado impuesto a través de las leyes (Contreras 2009).

La aparición de familiares en escena, es decir, de actores no profesionales, está relacionada con el interés por las prácticas amateur que se está dando en todas las artes (Bourriaud), debido tanto a la búsqueda de lo «verdadero» como a la democratización del arte. Asimismo, no podía dejar de tener su plasmación en la escena la emergencia e importancia que en las artes plásticas ha tenido en los últimos años el Arte Outsider y el Arte Visionario. La definición de ambos es similar: arte realizado escuchando las voces interiores del alma, que ni siquiera es pensado como tal por sus creadores, en todo caso personas sin formación académica. Más allá de la verdad: la «autenticidad». Así, en *Los hermanos Oligor*, se plantea ficticiamente la creación de *Las tribulaciones de Virginia* como una experiencia de este tipo.

Volviendo al apartado anterior, podríamos pensar que la proliferación de los espectáculos en los que el propio director es actor y dramaturgo,

podría haber derivado en un incremento de teatro crítico, más o menos al estilo del de Leo Bassi. Lo cierto es que una buena parte de los espectáculos que nos ocupan huyen de todo planteamiento político y pueden ser encuadrados en un «teatro testimonial» o «confesional» («dramaturgias del yo» o «estéticas de la existencia»). Como advierte Sánchez (2007:9) hablando de los programas televisivos «de realidad», pero que es perfectamente aplicable a los espectáculos teatrales confesionales, la espectacularización de lo privado (al margen de que se venda como real lo que sigue siendo ficcional) «perpetúa la suplantación de la realidad histórica (colectiva) por lo real (individual) casi siempre insignificante». Un caso curioso es el del espectáculo *L'Extemité*, que indaga en forma y contenido en el concepto de «extemidad», es decir, la práctica contemporánea de difundir la intimidad a través de blogs y redes sociales, y la forma en que se construye la identidad mediante esta exteriorización. A través de procedimientos asociativos, la presentación simultánea de lo macro y lo micro, lo privado y lo histórico, ofrece un retrato del sujeto contemporáneo que se presta a múltiples reflexiones.

La proliferación del teatro testimonial, que sin duda está dando espectáculos sumamente interesantes, parte del proyecto de confusión entre arte y vida, que antes señalábamos, pero también parece evidenciar hasta qué punto se han difundido en la sociedad dos de los valores promovidos por el capitalismo: el individualismo y el narcisismo. El psiquiatra Guillermo Rendueles, en una entrevista sobre su libro *Egolatría*, explica cómo (Retolaza) «el mercado ha logrado cancelar la estabilidad de cualquier vínculo humano» arrasando «todos los grupos naturales previos a lo social» con la connivencia de la psiquiatría.

Así pues, hoy en día, un teatro político de signo contrario al capitalista necesariamente debe ser un teatro «comunitario», que refuerce los vínculos interpersonales y la reflexión. Este tipo de teatro solo puede desarrollarse fuera de los circuitos comerciales y reputados. Entre estas experiencias cabe destacar el espectáculo en construcción *La manta no es mi sueño*, de La Inestable Kourel Africana, que lucha por la despenalización del top-manta. Otro espectáculo reseñable es *El peligro de una sola historia*, de Beluga Teatro, creado a petición de la ONG Jóvenes y desarrollo, se representa en centros educativos y pretende fomentar la pluralidad, la reflexión y la transformación individual y social cuestionando las «fronteras interiores», es decir, «aquellos esquemas de pensamiento, muchas veces inconscientes, aparentemente inmutables, producto de una mirada unidi-

reccional de nosotros mismos, del mundo y de los demás». Para finalizar, cabe citar al colectivo Los Torreznos, que se mueve en los circuitos de la cultura oficial alternativa, y que se definen como «una herramienta de comunicación sobre lo social, lo político y las costumbres más arraigadas. Trabajan desde la realidad más directa, incluida la familiar, traduciendo al lenguaje contemporáneo temas que forman parte de la cotidianeidad más absoluta». A través del uso sencillo del gesto, el lenguaje y la asociación, son capaces de comunicar un contenido altamente político.

■ MIRADAS PERIFÉRICAS: GÉNERO Y MULTICULTURALIDAD

En estos años la reflexión sobre el género ha conocido un gran auge y todo tipo de teorías enfrentadas: desde el feminismo de la igualdad, pasando por el feminismo de la diferencia, hasta llegar al *queer*. En la práctica social, esta teorización se ha traducido en la creación de un Ministerio de Igualdad y un Instituto de la Mujer (si bien en la actualidad no tiene actividad ni recursos más allá de la discutible campaña «Maltrato zero») y menos simbólico y más práctico, la promulgación de legislación y jurisprudencia específica: Cambio legal de género y Ley de Igualdad.

En la práctica escénica, en los últimos años ha crecido el número de directoras (de hecho, y sin ningún ánimo tendencioso, la mayoría de los espectáculos citados en este artículo han sido dirigidos por mujeres), profesión que hasta hace poco era coto privado del género masculino en nuestro país. Es decir, que la mujer ha pasado de ser objeto a ser sujeto del arte. Por supuesto que el número de directoras cuyos trabajos pueden verse en teatros «importantes» o al frente de teatros nacionales es muy limitado. Este cambio cuantitativo ha propiciado un cambio cualitativo, otro tipo de mirada sobre lo femenino y la mujer como objeto artístico. De todos modos, habría que aclarar que el género es una construcción cultural que no se relaciona directamente con la biología. La mayoría de espectáculos dirigidos por mujeres no se diferencian en planteamientos de los dirigidos por hombres. Así ocurre con el mencionado *King Richard*, por ejemplo. Frente a la concepción falocéntrica del mundo, las sociedades matrilineales se caracterizan por la horizontalidad, la colectividad, la cooperación, la no-violencia y la generosidad. En este sentido, el movimiento del 15-M es «femenino» o «feminista» y el teatro realizado bajo las premisas de co-creación y participación, también.

Un espectáculo que denuncia la mirada masculina sobre la mujer y su objetualización es *Look at me, Bang, Bang*, ya mencionado, de Leire Ituarte, *performer* pero también investigadora feminista. *Perro muerto en tintorería*, de Angélica Lidell es otro caso paradigmático de reflexión feminista en escena: el espectáculo recrea el cuadro «El columpio», de Fragonard, que acaba en violación, y el cuadro «Desayuno en la hierba», de Manet, que acaba en masturbación. De este modo denuncia toda la ideología de la Ilustración que ha dado lugar a la teoría del Estado moderno a costa de la explotación de la mujer, como hoy también de los habitantes del llamado «Tercer Mundo», frente a la ideología igualitaria de las vanguardias. Así el desnudo, el sexo y la sexualidad femenina se exponen desde la visión de la mujer. En *ProtAgonizo*, de Esther Bellver, la actriz realiza todo el espectáculo desnuda y nos narra su experiencia con la sexualidad y su cuerpo desde la infancia y los tabúes que la sociedad patriarcal y la educación católica impusieron, y siguen imponiendo, en ella. *L'Extemité* toca un tema que hoy sigue siendo prácticamente tabú en escena a pesar del debate público tras el cambio de legislación: el aborto⁸. Finalmente, es destacable de este cambio de paradigma de la mirada, la existencia de una compañía llamada, directamente, Teatro del útero.

Pero el interés por esta mirada femenina, unida a una supuesta emotividad propia de esta condición, está incidiendo en el surgimiento de una nueva cursilería (muy extendida también en espectáculos de directores) elevada a categoría estética, en los que el supuesto contenido, y su «tolerancia», parecen justificar la obra. Es lo que algunos denominan el «arte ausonia», que consistiría en la expresión del universo femenino de forma cursi, superficial y de tendencia, con vistas a la propaganda y mercantilización de unos objetos y hábitos asociados a una supuesta femineidad. Así, la identidad del género queda reducida al espectro de unos objetos de consumo y se exaltan unos tópicos y un programa de la mujer desde un punto de vista que sigue siendo machista y dependiente. Surgen espectáculos que son un remedo de teleseries de éxito como *Mujeres desesperadas* o *Sexo en Nueva York*, y no solo en el teatro más comercial.

Pero la mirada femenina no solo se ha centrado en sí misma. El espectáculo *Testosterona*, de la compañía Chévere, cuestiona también los tópicos de lo masculino y la misma división en géneros, planteando que el género es una mera construcción social, desde una perspectiva *queer*. Este espectáculo se estructura a partir de la hibridación de géneros, mezclando el concierto musical, el testimonio audiovisual y la conferencia.

Pero no solo las mujeres están accediendo a la dirección escénica. En estos años, debido a las intensas migraciones, personas de distintas procedencias culturales conviven en los escenarios españoles. Lo curioso es que, más allá de diferencias anecdóticas, en general este hecho no plantea novedades específicas en la dirección de escena, quizás porque existe una cultura teatral muy común en todo occidente. O, dicho de otra manera, la incidencia de las prácticas teatrales foráneas se dio en España ya hace varias décadas, cuando estas empezaron a llegar a nuestro país de la mano de personas como William Layton (Carazo). La proliferación de Festivales Internacionales, que coproducen y hacen circular determinados espectáculos, así como la difusión posibilitada por la red, han creado una escena globalizada en la que las influencias son inmediatas y recíprocas, generando un lenguaje escénico bastante común. El magisterio de Stanislavski, Grotowski o Kantor y la influencia de Warlikowski o Castorff están extendidos por todas partes, y eso implica que los fundamentos teatrales son idénticos. No por ello algunos renuncian a enarbolar su diferencia, que queda en el acento y mero eslogan ante la evidencia de la uniformidad del mundo colonizado por una ideología única. Sin embargo, hemos aludido varias veces a lo comunitario en el teatro sin citar la importancia de las experiencias y teorías generadas en el contexto hispanoamericano. Sin entrar a un estudio de la influencia y evolución que esas prácticas han tenido en las contemporáneas españolas, sí hay que hacer una reflexión sobre cómo, de nuevo, una mirada periférica se propaga en el centro.

Dentro de este contexto, es reseñable el caso de *La manta no es mi sueño*. Creado por un grupo de manteros de origen senegalés reunidos en torno a la asociación «Sin papeles», ninguno de ellos actor, es un espectáculo que surge de la necesidad de entender y comunicar su experiencia en nuestro país. Es, por lo tanto, un espectáculo español sobre la realidad española vivida por un colectivo minoritario y marginal, uno más de los múltiples que configuran esa realidad. Es un espectáculo que encajaría en la definición radicante creada por Bourriaud, porque no es un espectáculo folklórico, sobre las raíces senegalesas, sino sobre las raíces temporalmente españolas de los miembros de este colectivo.

Quizás sea conveniente aludir a la condición española como estado autonómico. Los espectáculos aquí referidos, así como sus creadores, tienen diferentes orígenes, peninsulares y extrapeninsulares, y algunos se ofertan en diferentes lenguas estatales. La dirección escénica, sin embargo, es ajena al idioma. Al margen de la reivindicación de folklorismos decimonó-

nicos que tienen más repercusión en la gestión que en la creación, en todos los espectáculos reseñados la procedencia es indiferente en lo tocante al tema que nos ocupa. No digo que no existan diferencias locales apreciables entre el teatro de unas comunidades y otras sino que, precisamente, en las prácticas emergentes estas diferencias se disuelven. Cualquiera de ellos podría haberse creado en otra comunidad, quizás porque el contexto de mezcla de razas y procedencias anula el proyecto uniformador «nazi-onanista», frente a la realidad globalizada, mucho más líquida.

■ LO ABYECTO Y LOS NUEVOS LÍMITES DEL PUDOR

En el arte de finales del siglo XX, lo explícitamente sexual, violento, enfermizo y escatológico, se constituye en tema y procedimiento de una parte de las obras. Es lo que Julia Kristeva denomina el «arte abyecto». Hoy la frontera entre artes escénicas y plásticas está totalmente difuminada, de manera que se dan trasvases constantes entre ambas, y estas prácticas son frecuentes en el teatro. Por lo tanto, aunque no constituyen una novedad en sí mismas, sí es una novedad su difusión en el teatro español. Un caso interesante es el «Pos porno», cuya máxima representante en nuestro país es Diana Torres. Sus espectáculos, de contenido sexual, lúdico y político, están basados en el trabajo iniciado por la americana Annie Sprinkle hace 30 años. En la obra *Opu*, de la compañía Teatro Xtremo, lo real y lo ilusorio se conjugan sin problemas en una pieza de indudable belleza basada en las prácticas performativas más corporales de la segunda mitad del XX. También reseñable es el caso de la citada *Perro muerto...* de Angélica Lidell. Un espectáculo en el que hay una masturbación femenina, entre otras imágenes explícitas, se llena todos los días porque el editor Luis Anson publica que «Angélica Lidell es el teatro» (*El Cultural* 22/11/2007). En otro espectáculo de la misma artista se incluye una lesión auto-infligida sin trampa ni cartón. Prácticas marginales en otro tiempo son perfectamente aceptadas y consumidas en la lógica de la economía de mercado (Han). Cuando lo abyecto sale a escena sin problemas, hay que preguntarse cuáles son los nuevos límites del pudor. Desde mi punto de vista, el pudor, el decoro, no han desaparecido del territorio del arte, pero se han trasladado a otros aspectos. Hoy en día lo obsceno es lo que tiene que ver con la religión. La radicalización de las tres religiones del libro está provocando un gran interés a la vez que una censura tremenda sobre lo religioso.

Mientras que el extremismo islámico no duda en lanzar una *fetua*, o sea, una sentencia de muerte, sobre todo aquel que crea que lo ofende, el integrista cristiano se carga a un montón de jóvenes en Noruega o pega una paliza a unos actores y trata de quemar el teatro. Es lo que pasó en *Me cagó en Dios* (2004), escrita por Íñigo Ramírez de Haro, quien además tuvo que declarar ante un juez por 3.000 denuncias de provocación al odio religioso. El caso de Leo Bassi llegó más lejos: numerosas amenazas de muerte y la colocación de una bomba en el teatro en 2006 por su espectáculo *Revelación*. Las quejas por *Gólgota Picnic* (2011), de Rodrigo García, considerado ofensivo por los sectores católicos, ha generado una enorme literatura en la red. No son los únicos espectáculos que durante estos años han realizado una reflexión no exenta de crítica sobre nuestras raíces religiosas, pero estos son los más controvertidos. De nuevo política y teatro: la censura como problema determinante en la práctica del director de escena.

■ PARA FINALIZAR

El siglo XXI se ha iniciado con una crisis que no solo es económica, política y social: también el concepto de director está en crisis. Craig, Meyerhold y Reinhardt nos decían que un director tiene que analizar un texto dramático y crear la partitura escénica de forma individual, para llegar a los ensayos con todo prediseñado. El director de escena debía ser un líder que supiera convencer al resto del equipo a través de argumentos sólidos. El director emergente, sin embargo, crea a pie de escena, con el resto del equipo, a partir de múltiples experiencias, haciendo menos uso y abuso del logos y del poder que de la intuición y el compañerismo, transformando la energía. También las herramientas que debe manejar han cambiado: hoy el director es un poco coreógrafo y un poco realizador cinematográfico. Toma importancia la improvisación, pero su concepto y finalidad se han modificado. El análisis activo deja de ser central en la dirección de actores, aunque no desaparece, en un teatro en el que prima la composición frente a la situación. Porque la acción escénica no es lo que entendía Stanislavski, sino que hoy hablamos de acción performativa. La comprensión de la misma no se produce desde la psicología (análisis de la conducta y de los procesos mentales), sino desde la psicagogia (arte de conducir y educar el alma). Superado el textocentrismo y el espectacularismo, la imagen, lo visual, renueva su importancia de modo parejo a como lo

hizo en el barroco y sobre todo en el siglo XVIII: hoy entendemos el teatro de forma muy similar a Bances Candamo. Pero esta profusión de lo visual no ha ido en detrimento de la palabra, que en ocasiones se superpone a la imagen como en el emblema o en la pintura china y, otras veces, adquiere todo el protagonismo. En realidad, lo visual se concreta más bien en lo corporal y en lo audiovisual, ya que la situación económica ha desterrado de la escena emergente las masas, la maquinaria y los efectos.

■ BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ABRIL, Gonzalo (2003): *Cortar y pegar. La fragmentación visual en los orígenes del texto informativo*. Madrid, Cátedra.
- BARKER, Howard (1997): *Arguments for a Theatre*. Manchester, Manchester University Press.
- BAUMAN, Zygmunt (1997): *Modernidad y Holocausto*. Madrid, Sequitur.
- BOURRIAUD, Nicolas (2009): *Radicante*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- CALABRESE, Omar (1994): *El neobarroco*. Madrid, Cátedra.
- CANFORA, Luciano (2003): *La crisis de la retórica democrática*. Barcelona, Crítica.
- CARAZO AGUILERA, Javier (2011): «William Layton, director de escena en España». *Acotaciones*, n.º 26, enero-junio, pp. 47-66.
- CONTRERAS, Ana (2009): «Patriarcado e totalitarismo. Consideraciones sobre o significado da institución familiar na democracia española». *Festa da Palabra* n.º 25, pp. 69-75.
- CONTRERAS, Ana y BECERRA, Afonso (2010a): «Nuestras “Neuras” y la actualización del género cómico. Metálogo sobre el espectáculo “Neuras” de Ónfalo Teatro». *ADE Teatro* n.º 130, Abril-Junio, pp. 133-136.
- CONTRERAS, Ana (2010b): «El De Oratore de Cicerón como manual de dirección de actores en el teatro contemporáneo». *ADE Teatro*, n.º 133, Noviembre-Diciembre, pp. 58-61.
- CORNAGO, Óscar (2009): «Actuar «de verdad». La confesión como estrategia escénica». <http://artesesenceniclas.uclm.es/>
- DEBORD, Guy (2002): *La sociedad del espectáculo*. Valencia, Pre-textos.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix (1977): *Rizoma. Introducción*. Valencia, Pre-textos.
- GARDNER, Howard (2011): *Inteligencias múltiples: La teoría en la práctica*. Barcelona, Paidós Ibérica.

- GIDDENS, Anthony (2000): *Un mundo desbocado. Los efectos de la globalización en nuestros días*. Madrid, Taurus.
- GOLEMAN, Daniel (1996): *Inteligencia emocional*. Barcelona, Kairós.
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, Carmen (2009): «Crisis y teatro en Roma». *ADE Teatro*, n.º 128, Noviembre-Diciembre, pp.54-57.
- HAN, Jean Pierre (2009): «Nuevas situaciones estéticas en nuestra sociedad liberal». *ADE Teatro*, n.º 124, enero-marzo, pp. 69-73.
- JOTTERAND, Franck (1971): *El nuevo teatro norteamericano*. Barcelona, Barral.
- KOREN, Leonard (2008): *Wabi-Sabi para Artistas, Diseñadores, Poetas y Filósofos*. Barcelona, SD Edicions.
- LEHMANN, Hans-Thies (2006): *Postdramatic Theatre*. London, Routledge.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1964): *El pensamiento salvaje*. México, Fondo de Cultura Económica de España.
- MARINIS, Marco de (1998). *El nuevo Teatro (1947-1970)*. Barcelona, Paidós.
- MARINIS, Marco de (2005): *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires, Galerna.
- MARTÍNEZ PARAMIO, Agapito (2006): *Cuaderno de dirección teatral*. Ciudad Real, Ñaque.
- MOORE, Alan (2002): «Introducción general al trabajo colectivo en el arte», *Journal of Aesthetics e³ Protest*, n.º 3.
- MORALES, Alejandra (2005): *El collage. Una clave de ingreso en la visualidad del Siglo XX*. Santiago de Chile, LOM Ediciones.
- PASOLINI, Pier Paolo (1995): «Manifiesto. 32 puntos para un Nuevo Teatro», en *Orgía*. Hondarribia, Hiru.
- TOMÁS, Facundo (2005). *Escrito, pintado. (Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo)*. Madrid, Antonio Machado.
- TARKOVSKI (1991): *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el cine*. Madrid, Rialp.
- RETOLAZA, Ander (2005): «A propósito de *Egolatría*: entrevista a Guillermo Rendueles». *Norte de salud mental*, n.º 24, pp.41-56.
- SÁNCHEZ, José Antonio (2007): *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid, Visor.
- WHITMORE, John (2001): *Directing postmodern theatre. Shaping signification in performance*. Michigan, The University of Michigan Press.

■ NOTAS

¹ Agradezco a Rafael Díez-Labín, Agustina Aragón, Juan Pedro Enrile, Elena y Diego Costa las conversaciones y reflexiones compartidas que tanto me han ayudado en la elaboración de este escrito.

² En la Comunidad de Madrid pasó algo parecido unos años después.

³ Mientras escribo este artículo tienen lugar los atentados en Noruega por presuntos extremistas de derechas, que sirven como ejemplo.

⁴ Para quien no se haya percatado de la relación íntima entre teatro y política, échese una ojeada al parlamento español: reproduce exactamente el espacio del teatro grecolatino.

⁵ Es interesante aquí recordar cómo en los ataques a las plazas tomadas por el 15-M lo primero que la policía destruyó fueron los archivos porque, como decía Derrida, la democracia implica participación y acceso a los archivos, pero es el poder el único que quiere construir la memoria colectiva.

⁶ El cristianismo transmite la tradición de la oratoria hasta nuestros días a través del discurso (sermón) en el ritual de la misa. A su vez, el cristianismo ha hecho perdurar la sensibilidad romana de la crueldad, la sangre y la violencia en los espectáculos, toda vez que esta religión celebra la tortura de su fundador.

⁷ Para mayor información sobre este tema puede consultarse el artículo del sinólogo Víctor H. Mair en: <http://www.pinyin.info/chinese/crisis.html>.

⁸ También mi espectáculo *Hamlett* expone lo que casi nadie quiere leer en la obra de Shakespeare, el embarazo y aborto de Ofelia. Para un análisis más detallado pueden leerse mis notas de dirección publicadas en *ADE Teatro*, n.º 127.