

**Publicado en**

*Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, nº. 10, diciembre de 2014, págs. 165-204

ISSN: 2013-6986

[www.anagnorisis.es](http://www.anagnorisis.es)

**La renovación de la escena tras el relevo del paradigma narrativo por el nuevo teatro posdramático: teatro discursivo, teatro asociativo y teatro relacional**  
*por Agustina Aragón Pividal*

**Abstract**

El presente artículo se propone sistematizar tres paradigmas escénicos, a saber, narrativo, discursivo y asociativo, mediante un estudio comparativo de los principios estéticos y las herramientas compositivas que los rigen. Dicha sistematización pone en relación la teoría y la praxis de estos paradigmas para contribuir a su definición y análisis y para hacer comprender la práctica escénica contemporánea a través de unas líneas básicas mínimas, pero fundamentales, que guíen a los creadores escénicos y al público en general entre la gran diversidad de formas teatrales existentes hoy en día. Finalmente, se expone la idea de que el llamado "teatro relacional" pueda constituir un nuevo paradigma escénico enmarcado dentro del teatro posdramático junto con el teatro discursivo y asociativo.

**Palabras clave**

Teatro posdramático/Teatro discursivo/Teatro relacional/Teatro asociativo/Teatro narrativo/Posmodernidad/Estética teatral/Figuras estilísticas

© del texto: 2014 Agustina Aragón Pividal. Todos los derechos reservados

© de las imágenes: sus autores

No se permite la reproducción total o parcial de este artículo ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier otro medio, sea éste electrónico, mecánico, reprográfico u otro, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del COPYRIGHT.

Maquetación: Esther Aragón

La renovación de la escena  
tras el relevo del paradigma narrativo  
por el nuevo teatro posdramático:  
teatro discursivo, teatro asociativo y  
teatro relacional

por Agustina Aragón Pividal

El teatro, para elevarse a la categoría de arte, debe autorreflexionarse sobre su esencia, como ya otras formas artísticas lo hicieron en el siglo XX, cuando empezó el cuestionamiento de los géneros artísticos, de las formas, pero también del fundamento, de la representación, del modo de ver, del estatus del artista y de la figura del espectador; debe preguntarse sobre lo que le distingue del resto de artes, a la vez que incorporar, tomar prestado, jugar, investigar con formas nuevas que le son ajenas para ampliar su contenido y/o su forma y transgredir, así, los límites entre las artes. Y es que, actualmente, la práctica escénica no puede entenderse sin la práctica investigativa por la razón de que solo esta podrá alejarla de la simple práctica técnica y propiciar una resistencia más fuerte a la repetición seriada de procedimientos. No diferenciar estas dos prácticas (artística y técnica) implica no considerar el trabajo de los creadores escénicos actuales como ejercicio cognitivo que aporta formas de conocimiento, sino solo como desempeño de un oficio. De esta forma, la búsqueda constante de esencialidad y la permeabilidad son esas cualidades primordiales de todo arte que determinados creadores teatrales están sabiendo explorar, de tal manera que están convirtiendo en obsoleta aquella visión del teatro que no se atreve con ese intento de transgresión, aquella forma teatral que, como explica José Antonio Sánchez, está determinada por "ciertas formas del teatro burgués de mediados del siglo XIX, que se resisten a dejar escapar de sí el concepto mismo de teatro" (Sánchez, *Dramaturgias*, 1999: 11).

Según todas las últimas investigaciones teatrales, es un hecho irrefutable que la pluralidad teatral a la que hoy asistimos no ha tenido correlato en otras épocas. El gran número de grupos teatrales que siguen surgiendo li-

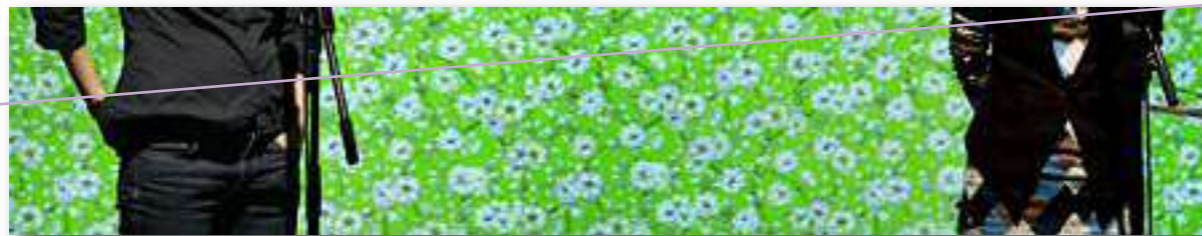
berados ya totalmente, a partir de las vanguardias del siglo XX, como hemos dicho, de la representación, la fábula y el referente, en búsqueda, conjuntamente desde lo teórico y lo práctico, desde la investigación y la aplicación, de formas experimentales cuya finalidad es crear experiencias alternativas, heterogéneas y novedosas, que den cuenta de las diversas realidades<sup>1</sup> en las que está hoy inmerso el hombre, y proponer un conocimiento más imaginativo y creativo de los mundos simbólicos de los sujetos, da fe de ello. Es una consecuencia directa del pensamiento posmoderno, que ha propiciado una apertura o expansión del teatro fuera del teatro como nunca antes se había visto (Sánchez, "El teatro", 2008). La mezcla, la permeabilidad o la intermedialidad de las artes son las estrategias para superar, subvertir o transgredir los límites en búsqueda de nuevos horizontes. Esta diversidad, esta riqueza teatral, alejada de la forma y del discurso único y empobrecedor del hecho artístico como producto capitalista de mercado, nacido del buen oficio de un profesional o artesano cualificado o de la inspiración del genio, surge, como ya hemos explicado arriba, de varios cuestionamientos:

1. Sobre el elemento literario<sup>2</sup>. El rango jerárquico del texto literario-dramático generaba una desproporción en el escenario que había que equilibrar. Las palabras ya no pueden ser superiores al resto de los elementos escénicos: cuerpos, objetos, acciones, movimientos, imágenes...

2. Sobre el espectador<sup>3</sup>. Hay espectáculos sin mirada (como los del fútbol o los toros), que entretienen. Hay espectáculos con mirada (como el teatro), que emancipan. El paso de uno (espectador entretenido) a otro (espectador emancipado) es clave para estudiar el progreso del hecho escénico, como veremos más adelante<sup>4</sup>.

3. Sobre el carácter ficcional de la representación, cuya supresión favorece que el cuerpo del actor, su fisicidad, su presencialidad, su materialidad y la de los objetos se descubran para proporcionar una experiencia sensible, perceptiva y significativa en un espacio y en un tiempo compartidos<sup>5</sup>, sin ilusionismo y, por tanto, alejado del principio de verosimilitud<sup>6</sup>, que es más ampliamente satisfecho por el cine.

Estos cuestionamientos, a los que se busca respuesta en los cruces e influencias artísticas, hundan su raíz en



la pregunta más amplia de por qué es necesario el teatro y se detectan en las composiciones y formas en todos los campos: dramaturgico (se habla de dramaturgia clásica frente a posclásica (Hernández, 2012), estética del rodeo (Sarrazac, 2011)...), interpretativo (crisis del personaje, actor frente a ejecutante...), escénico (*performance* teatral, teatro foro, teatro contexto, teatro relacional, teatro conceptual, teatro comunitario, bioescena...). Es el proceso de la emancipación escénica, iniciada por Brecht, Meyerhold o Piscator y denominado así por Bernard Dort, es la evolución hacia una escena liberada de las subordinaciones y jerarquizaciones impuestas, lo que supone "la puesta en crisis de la representación como instancia fundacional del teatro occidental" y que hace surgir un "desafío para el investigador y para el creador: repensar categorías epistemológicas y axiológi-

cas, revisar las teorías críticas y las metodologías (...) evitando posturas simplificadoras y reduccionistas" (Trasoy y Zayas de Lima, 2006: 258).

Sin duda, uno de estos cuestionamientos, que está siendo calificado por muchos investigadores como una transformación tan importante como la del nacimiento del director de escena hace dos siglos<sup>7</sup>, es el que domina el panorama de la investigación teatral: el nuevo papel del espectador en el acto teatral (Chevallier, *El teatro hoy*, 2012: epígrafe "El espectador invitado"), que ya no es solo de orden social, más am-

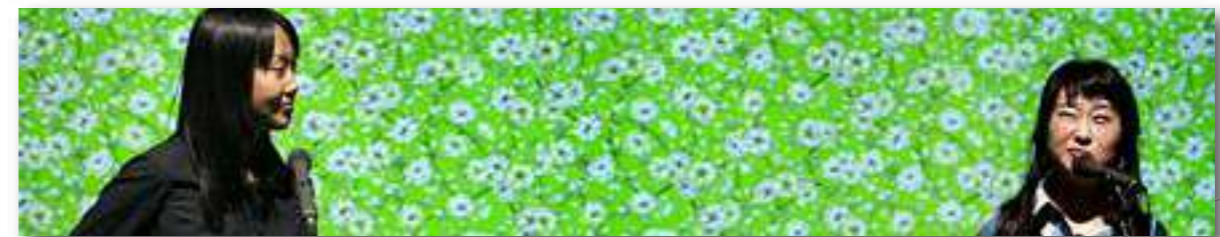
plio aun hoy en cuanto que se le pide o exige la participación y/o la construcción de relaciones, sino, diríamos, que hasta estético, puesto que se amplía a la relación que se da en el evento entre público y escena, entre espectador y objeto artístico<sup>8</sup>.

En este ensayo, queremos sistematizar, que no reducir, esta gran diversidad en tres paradigmas<sup>9</sup> principales para estudiar y analizar los principios estéticos básicos que los fundamentan y las estrategias o elementos compositivos que los conforman. Estos paradigmas o sistemas teatrales son el narrativo, el discursivo y el asociativo<sup>10</sup>.

Sabemos que ninguno de estos paradigmas o formas teatrales se dan en la práctica escénica casi nunca en su "estado puro"<sup>11</sup> en ningún espectáculo o evento teatral y lo aplaudimos, ya que, como venimos diciendo, el teatro debe expandirse creciente y cons-

tantemente, desechando el material gastado y siempre, mirando hacia adelante, debe crear combinando, copiando e incorporando saberes (artísticos, políticos, científicos, filosóficos, etc.) para completar un proceso turbulento, el de la incorporación de nuevos sistemas escénicos en el parnaso del teatro. En resumen: intentaremos teorizar sobre una forma o tipo ideal de producción aun a sabiendas de las grandes diferencias que componen la familia.

En primer lugar, el lector puede encontrar un análisis de los siguientes



principios estéticos para cada uno de los paradigmas propuestos: escenificación, tesis, línea de desarrollo, lógica, principio organizativo, estructura, montaje y principio de ensamblaje, principio de transmisión y efecto, representación del mundo, procedimiento estético dominante y relación con el texto. A continuación, realizaremos una breve descripción de los elementos que los componen: modelos actorales, espacio y tiempo, objetos y espectador. La elección de estos principios estéticos y la forma de concretarse escénicamente los elementos o componentes construirá una puesta en escena enmarcada primordialmente en uno u otro sistema o paradigma escénico.

Aclarar que este trabajo, porque es deudor de mi labor como profesora de prácticas de dirección escénica, materia en la que llevo explicando y poniendo en práctica estos paradigmas o

formas teatrales hace algún tiempo, incorporando cada año nuevas lecturas y análisis de puestas en escena, tal vez parezca que se presenta a modo de discurso lineal que concluye o sentencia una verdad. Nada más lejos de nuestra intención. La realidad es que queremos presentar unas reflexiones o notas periféricas que abran nuevos interrogantes, surgidos de la investigación, pero también de la práctica escénica, con el convencimiento de que es necesario hacer un esfuerzo por definir y categorizar los actuales y diversos sistemas escénicos con afán di-

dáctico. Pensamos esto, por un lado, porque, desde luego, es tarea propia de la pedagogía la investigación teatral, la cual contribuirá a formar artistas de todos los ámbitos escénicos más capacitados para la creación innovadora y original, alejados de prejuicios, normas aisladoras artísticamente y propuestas anquilosadas e ilustrativas, y, por otro, porque, con ello, los profesores, esos profesionales, como dice Pavis, organizadores de saberes y estructuradores de metodologías, sólo estamos ofreciendo una teorización de nuestro propio quehacer teatral y de lo que vemos en teatros, espacios alternativos y aulas asiduamente y que tiene ya un reconocimiento total y absoluto por parte de público y crítica, por mucho que algunos quieran obviar el hecho de que la filosofía y el pensamiento posmoderno ha propiciado cambios sustanciales en muchos órdenes, y, entre

ellos, en el teatro, que ya no es posible ignorar.

Por último, antes de acabar, aclarar un último tema que consideramos relevante. El paradigma narrativo, paradigma que “representa” al poder hegemónico mediante la transmisión encubierta de una ideología burguesa y liberal y un discurso falsificador<sup>12</sup> ha querido evolucionar hacia una cierta apertura por parte de algunos dramaturgos y estudiosos. Jean Pierre Sarrazac (2011) y su estética del rodeo, que contrapone a la estética del reflejo, afirma que esta apertura se viene dando desde los inicios del siglo XX y nos recuerda que ya Strindberg, Vitrac, Adamov o Pasolini, con sus juegos de sueño, y Becket o Koltés son muestras de que se ha estado intentando avanzar en otras posibles formas dramáticas no clásicas. Agapito Martínez (2006), David Bordwell (1996) o Raúl Hernández (2012), tanto en teatro (más centrado en literatura dramática) como en cine, describen algunas de sus características:

- Espacio vacío y, por lo tanto, con posibilidades para llenarse.
- Alteraciones temporales, lo cual implica hacer al tiempo protagónico en la trama y sustraerlo de la invisibilidad a la que estaba sometido en la dramaturgia clásica.
- En cuanto al personaje, el elemento en el que más ha experimentado este teatro para rehuir el aprisionamiento de la psicología, se puede hablar de personajes faltos de trazos, contradictorios o incoherentes, pero también de personajes múltiples o aquellos que desarrollan más sus conflictos internos que externos.

- La trama, obligatoriamente, debe acabar en un final abierto, construir lagunas narrativas, desarrollarse episódicamente y, haciendo perder fuerza a la causalidad, añadir más casualidades. Las escenas *in medias res* (empezadas o sin acabar), la inserción de comentarios intrusivos, un planteamiento retardado o diluido en ella, la ruptura de la continuidad temporal o la propuesta de tramas posibles para una misma historia son otras de las exigencias posclásicas.

- El espectador ha de ordenar la trama y, por lo tanto, se transforma en espectador completo, en colaborador dramático.

- Se introduce al narrador y se juega con distintas figuras: narrador polifónico, narrador-personaje (en vez de omnisciente), etc.

Sin embargo, estos intentos ya han tenido su renovación en la posmodernidad y en el teatro posdramático, como queremos demostrar en este ensayo<sup>13</sup>.

Ni que decir tiene que todo lo aquí expresado es fruto de una investigación en curso sobre un campo muy

vasto y que está expuesto, por lo tanto, con la sincera finalidad de ser revisado por la autora con la incorporación de nuevas y fructíferas lecciones y modificado por cuantas aportaciones cualquier lector considere pertinentes y positivas.

## PRINCIPIOS ESTÉTICOS<sup>14</sup>

### Escenificación

Cornago ofrece una definición de escenificación o puesta en escena después de referir la que Lyotard da en sus *Dispositivos pulsionales*: la escenificación es lo que “hace visibles unas cosas y oculta otras”, “es una estrategia de



poder, de afianzamiento de unos valores o resistencia contra otros dominantes”, dice el segundo; es “un modo de ordenar la realidad para su representación, de jerarquizarla y valorarla en función de una estrategia de poder”, afirma el primero (Cornago, “La teatralidad”, 2004-2006: 4). Ambas definiciones tienen su base en un pensamiento

deleuziano: toda representación, como apoyo que es de una organización social, es un ejercicio de poder, es decir, un sistema jerarquizado de estables valores regula la representación o, de otro modo, hay un sistema de poder, es decir, de prácticas discursivas y de prácticas performativas o conductuales tras cada representación, un sistema de ordenación o jerarquización de principios y elementos. Pues bien, dice Deleuze, de la misma manera que el teatro debe eliminar o sustraer los elementos de poder de la sociedad, también debe eliminar lo que “hace poder, el poder de lo que el teatro representa (reyes, príncipes, maestros, sistema), pero, además, el poder del teatro mismo (texto, diálogo, actor, director, estructura)” (Deleuze, “Un manifiesto menos”, 2003: 95) para, así, eliminar todos los elementos que permiten la ordenación jerárquica de la obra en función de un sentido totalitario.

Pasemos ahora a explicar qué es lo que cada paradigma escenifica. Mientras que lo que vemos en escena, lo que transcurre ante la mirada del espectador, lo que se “representa” es, en el teatro narrativo, una fábula o una historia ficcional articulada a través de la lógica de una acción, en el discursivo se pone en escena una demostración articulada a través de la lógica de un razonamiento. Por su parte, en el modelo asociativo, se “presentan” acciones y/o imágenes relacionadas con un tema, un motivo o un concepto y articuladas a través de variaciones subjetivas de dicho tema insertas en una red conceptual más amplia. El carácter de estas acciones es siempre performativo, es decir, son acciones en vivo que



enfatan la condición procesual del espectáculo.

Aunque, como vemos, se da esta diversidad de lo puesto en escena de los distintos paradigmas, retomando lo dicho al principio, sin embargo, cada forma de escenificación responde a una sola y clara iniciativa valorativa sobre la realidad que representa o presenta. Esta explicación contiene una afirmación que a los defensores del teatro narrativo no les satisface: que no hay contenidos imparciales, objetivos, que todo lo representado (muy fácil de entender cuando hablamos de otras prácticas culturales distintas del teatro que, por ejemplo, representan la masculinidad o la feminidad, la superioridad o la inferioridad, la dominación o la sumisión) tiene un valor, un discurso, que se intenta trasladar al espectador mediante estrategias, más o menos, legítimas.

Pero aún hay algo más que añadir. No son los paradigmas aquí tratados iguales en el sentido de que no es lo mismo el teatro que concede un sitio privilegiado al texto fabular en la esce-

nificación que aquel que lo concede o a la materialidad en toda su extensión (cuerpo, movimiento, objetos, acción) o a ambos, la palabra y la materialidad. Como explica Cornago, dice mucho de una sociedad que impere una u otra forma teatral (Cornago, "La teatralidad", 2004-2006: 5). A lo largo del artículo, sin necesidad de insistir especialmente en ello, se verá por qué afirmamos esto.

#### Tesis<sup>15</sup>

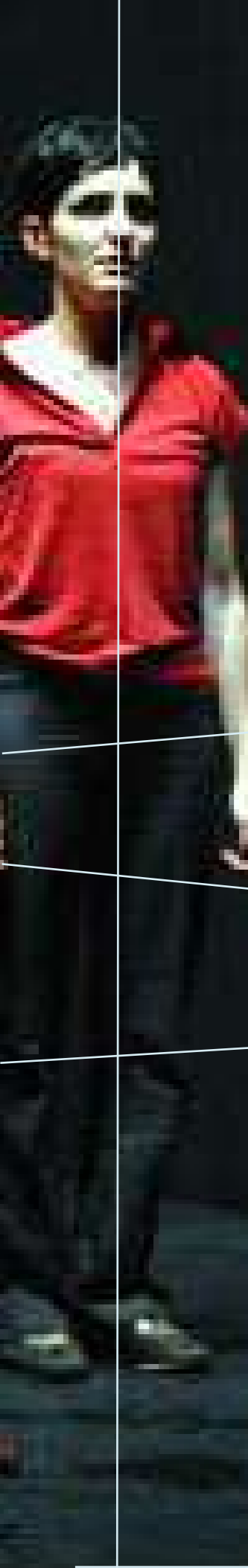
Esta categoría se ha dado en llamar, en el paradigma narrativo, de muchas y variadas formas: lectura, idea fundamental, idea controladora... Todas ellas refieren a lo mismo: la visión de la obra (y del mundo) que el creador o creadores escénicos quieren transmitir al público. Agapito Martínez (2006: 52) explica, de forma didáctica y con bastante detalle, cómo, a partir de una fábula, se deduciría dicha visión y esta podría enunciarse mediante una formulación, que debería o convendría que siempre expresara la transformación que, desde un determinado valor, positivo o negativo, se da en ella y la causa originaria de dicha transformación. Esta fórmula, que tal vez pudiera parecer larga y algo tortuosa, es, a la hora de diseñar la puesta en escena (personajes, escenografía, etc.), muy efectiva. Por poner un ejemplo, utilizaré la obra de *Woyzeck*, de Georg Büchner, que antes resumimos brevemente: la pieza, basada en un hecho real, narra la histo-

ria de Franz Woyzeck, un soldado raso que hace trabajos extras para su capitán y se entrega a los experimentos perversos del médico del regimiento, que consisten en no comer otra cosa que garbanzos con el fin de probar ciertas teorías, para mantener a Margarita y al hijo ilegítimo que ha tenido con ella. La dieta, a la que Woyzeck es sometido, más el trabajo exhausto que le hacen realizar, lo altera, provocándole alucinaciones y visiones apocalípticas. Tras enterarse de que Margarita lo engaña con el Tambor Mayor y al verla coquetear con él, Woyzeck decide matarla a puñaladas. La obra ha sido reescrita con varios finales, ya que su autor la dejó inconclusa al morir: en algunas versiones, el protagonista muere aho-

gado; en otras, el asesinato es descubierto y Woyzeck es juzgado; en otras, acaba loco, etc. Su tesis podría ser algo así: "De cómo una sociedad capitalista, sustentada en la racionalidad, el cientificismo y la moral cristiana, crea una estructura de desigualdades que conduce a los más débiles y pobres a la alienación, los cuales, a su vez, tienden a reproducir los mismos mecanismos de violencia sobre otros más débiles, sin que exista posibilidad alguna de justicia humana ni salvación divina".

Aprovechando la idea de que se pueda elaborar mediante una fórmula lo que el creador artístico quiere contar, vamos a intentar proyectarlo a los otros dos paradigmas a continuación.





El paradigma o teatro discursivo, cuya seña distintiva es la apertura a problemáticas de la realidad en su intento por proporcionar una explicación de los acontecimientos a través de conflictos de poder y explotación social, política o histórica, revela en la escena la relación estructural entre los hechos con la finalidad de modificar la mirada del espectador, su percepción sobre un hecho o problema y tratar de descubrirle una realidad oculta. Con ello, se falsa<sup>16</sup> la tesis oficial, normativizada, socialmente aceptada, pero el paradigma muestra ambas: la mencionada tesis oficial y, por supuesto, la que se intenta desvelar. Es así como llegamos a la fórmula del teatro discursivo, que, como la del dramático, deberá responder a un modelo establecido, pero mediante expresiones muy distintas: en este caso, la tesis (realidad falsada), la antítesis (realidad desvelada) y, claro está, la relación estructural, todo ello mediante una oración adversativa, es decir, una oración en la que se contradice el significado de la oración a la que se une mediante la correspondiente conjunción. Así, esta oración desvelará que el cambio que explica o que hace comprender el teatro narrativo como necesario e incuestionable no lo es y que cualquiera que llegue a discernir esto (es decir, a inferir la relación estructural) es capaz de transformar esta situación y, por lo tanto, la sociedad y el mundo. Se deduce de esta fórmula que el teatro discursivo, contra lo que opinan sus detractores, no es ideológico, sino crítico, como explica César de Vicente (2013: 71 y 72).

Como hemos hecho anteriormente, vamos a poner algún ejemplo. En primer lugar, la que

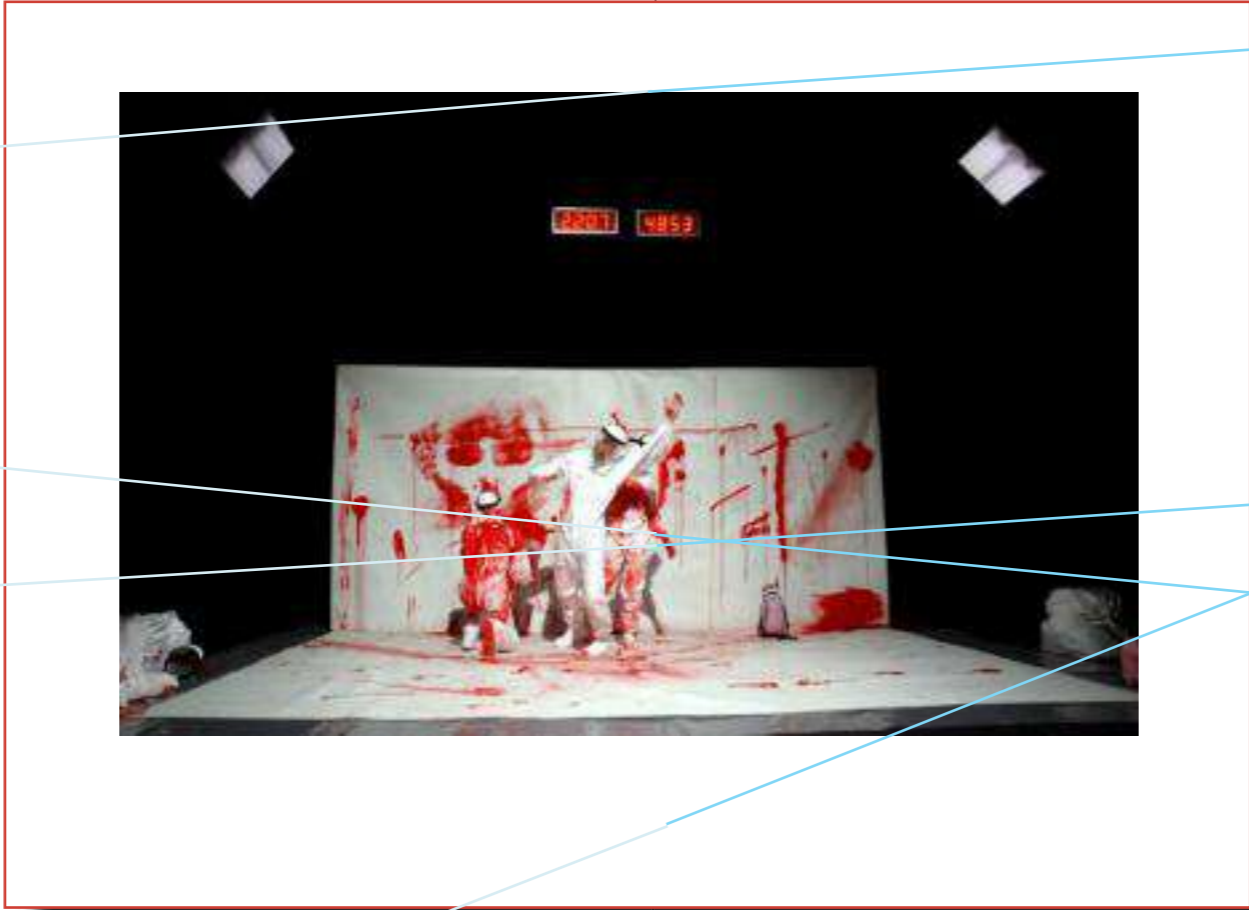
podría ser la tesis de *Madre coraje*, de Bertold Brecht. En esta obra se narra la vida y las penurias de la cantinera Anna Fierling, que viaja con su carro y sus dos hijos e hija, primero, a través de Polonia acompañando al ejército sueco y, más tarde, junto a los católicos, a través de Alemania. En la guerra, poco a poco, pierde a todos sus hijos: a uno de ellos lo matan los católicos, el otro es fusilado por los protestantes al ser sorprendido dedicándose al pillaje durante una tregua de la batalla y su hija Kattrin, que es muda, es asesinada, después de

final, Madre coraje, vieja y mísera, sigue tirando de su carro. Como vemos, la obra mantiene una fábula, pero, como decimos, consideramos que pertenece al paradigma discursivo por otras características, y de ella se puede extraer la siguiente tesis: “Hacer de la guerra (violencia que siempre responde a intereses ocultos) una forma de ganarse la vida, conlleva, sin embargo, paradójicamente, perderla”.

El segundo ejemplo, más contemporáneo, es el montaje discursivo testimonial de Rimini Protokoll *Black Tie*. En él se nos presenta Miriam

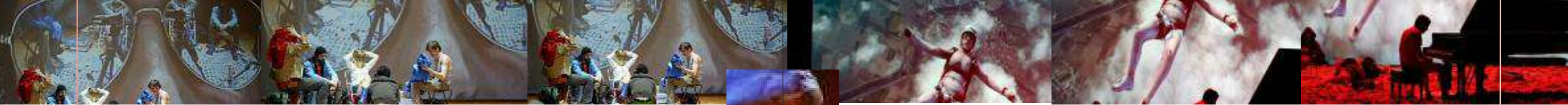
milia alemana cuando se la entregaron con tan solo nueve meses, que fue encontrada en una caja en 1977 envuelta en periódicos. Miriam explica cómo al ir creciendo se veía distinta físicamente a los que la rodeaban y la extrañeza que esto le producía, al igual que la cultura y la historia coreana, de la que lo desconoce todo. Más tarde, empieza a tener problemas con sus padres adoptivos y toma la decisión de someterse a una prueba genética para intentar acercarse a su identidad. Junto a otra coreana, comienzan a pensar cómo habría sido su vida de haber sido hermanas. La tesis de este espectáculo podría enunciarse así: “Mientras las instituciones transnacionales de adopción propugnan que esta es un acto altruista que salva vidas y produce bienestar (escondiendo un intercambio mercantil provechoso para ambas partes), sin embargo, paradójicamente, sólo produce dolor y pérdida de identidad en el adoptado”.

La tesis en el teatro asociativo es una afirmación del mundo y la opinión que este le merece al creador, es decir, la tesis es una proposición de la posición coherente del artista en relación con el estado actual de algún asunto o tema relevante y, así, refleja un estado de hechos y un punto de vista. La frase o fórmula empleada será, por lo tanto, una frase enunciativa afirmativa o negativa. El ejemplo que nos gustaría poner es del montaje *Infierno*, de Romeo Castellucci. Debido a la ausencia de fábula en esta obra (característica del teatro asociativo) vamos a explicar algunas claves de la puesta en escena. En primer lugar, es una obra en la que no hay actores ni texto: son figurantes que realizan acciones o gesticulan haciendo de ellos mis-



haber sido también violada, cuando advierte a la ciudad protestante de Halle de un asalto por sorpresa de los católicos. A pesar de todas las tragedias que le ocurren y de quedarse sola, su único objetivo sigue siendo mantener su negocio y, al

Yung Min Stein, una alemana nacida en Corea, que va construyendo, en un monólogo dirigido al público, el relato de su vida, marcada por la adopción. Sólo sabe de su origen lo que contó la agencia de adopción a su fa-



mos (hombres, mujeres, ancianos o niños) y que no pronuncian palabras. En segundo lugar, la obra tiene un carácter fragmentario, a base de imágenes plásticas muy poéticas (metáforas, analogías), todas ellas autónomas y con un tempo individualizado, y genéricamente híbrida (instalación, *performance*, danza). Las imágenes y las acciones transmiten el sufrimiento y la soledad de seres que se mutilan unos a otros y se automutilan, transmiten la muerte del hombre moderno en busca del progreso y la muerte del artista si no se convierte en sujeto autoconsciente. Elaborada, por lo tanto, la tesis a partir de la sucesión de momentos que componen la puesta en escena de *Infierno* sería: "Todo artista tiene la responsabilidad, ante el conocimiento de que la sociedad tiende a su autodestrucción intentando alcanzar el progreso y el desarrollo ilimitados, de contarlo".

### Línea de desarrollo

El sistema narrativo construye una línea de acción o cadena de hechos consecutivos en progresión dramática, lo que conlleva no hacer explícita u ocultar, más bien, la articulación discursiva. En cambio, el sistema discursivo se articula en una cadena de argumentos siguiendo la línea del discurso. Este discurso suele estar expuesto mediante ideas incompatibles o ilógicas para el sentido común, es decir, mediante argumentos paradójicos, pero coherentes desde la perspectiva crítica. El sistema asociativo, por su parte, no se desarrolla mediante encadenamientos, sino a través de una sucesión de acciones siguiendo una línea de composición. La unión de estas acciones es

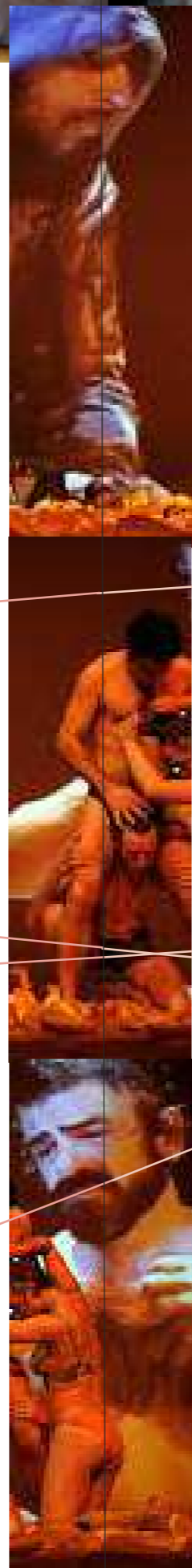
asociativa o de correspondencias, exhibiendo un juego de parecidos formales y de ideas.

### Lógica

En correlación con las líneas de desarrollo de los paradigmas narrativo, discursivo y asociativo -como hemos visto, cadena de hechos, cadena de argumentos y sucesión de acciones, respectivamente-, la lógica empleada por el primero es la causal aristotélica, que sigue los principios de identidad y no contradicción; la lógica dialéctica es la que maneja el segundo, que, aunque sigue los mismos principios mencionados de identidad y no contradicción, desordena la continuidad causal-temporal y construye la lógica de tesis-antítesis-síntesis; y el tercero, finalmente, presenta la causalidad deconstruida, de forma que, intentando huir de la lógica clásica, se sirve de una lógica perversa<sup>17</sup>, es decir, muestra las acciones desordenadas, pero no aleatoriamente, sino con el fin de favorecer que esa lógica clásica no sea reconocible.

### Principio organizativo

Es el principio que ordena la sucesión de las partes. Si antes decíamos que el sistema o paradigma asociativo vincula una serie de acciones según un juego de parecidos, no podía ser de otra forma que este paradigma teatral se organizase a base de repeticiones y variaciones, es decir, la obra escénica no está compuesta por una organización cronológica y lineal,



sino según un orden más incierto hecho de rimas o ecos. El sistema discursivo se ordena según oposiciones o confrontaciones de ideas, mientras que el narrativo, como ya habremos deducido, lo hace conforme a un orden temporal cronológico, lineal o no.

### Estructura u ordenación de las partes

Si el sistema o paradigma narrativo más clásico utiliza la tradicional y poderosa estructura de ordenación de planteamiento, nudo y desenlace, el discursivo tiende a emplear la estructura básica de la Retórica, a saber: *exordio*, introducción donde el espectáculo busca la atención del público, pero, sobre todo, su benevolencia y simpatía; *narratio* o exposición, la parte más larga, donde se incluyen todas las circunstancias: quién, qué, cuándo, cómo, dónde, por qué, etc.; *argumentatio*, parte en la que se aducen razones que confirman la propia posición y se refutan las de la parte contraria, y, finalmente, *peroratio*, epílogo conclusivo donde se resumen los argumentos aportados<sup>18</sup>.

Dentro de su ambigüedad, el asociativo, al no construirse de forma encadenada, sino mediante sucesión de cuadros, permite una estructura muy variada a base de un motivo y sus variaciones, patrones rítmicos, principios matemáticos, juegos o, incluso, sin estructura. De la misma forma que intenta una antilógica, también este paradigma pretende decons-

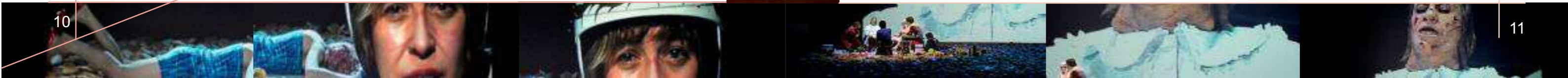
truir las dos estructuras anteriores y recurrir a otras más inusuales.

### Montaje

El montaje, en el sistema narrativo, sigue a la estructura, es decir, viene a desenvolver las articulaciones propias de un desarrollo. Las escenas o partes, por lo tanto, se conciben como detalles (Calabrese, 1984: capítulo 4) de un entero, como un aislamiento de una porción de la obra, que recogen una acción hecha por un sujeto en un espacio y un tiempo que el espectador, por deducción, tiene que reconstituir en un todo. Estas partes responden a un principio de ensamblaje, el de la necesidad, ya que se siguen unas a otras de manera necesaria. De acuerdo con esta forma de entenderse las partes, las transiciones deberán ser un corte en falso, un corte que no se note, es decir, un simple paso en el entero.

De forma muy diferente, el montaje del paradigma discursivo es la propia estructura y, por lo tanto, las partes (cuadros, episodios) se establecen como unidades, significativas por sí mismas y ensambladas, como es lógico, por el principio de inteligibilidad, lo que significa que, para ir avanzando en la lectura de las partes, es imprescindible haber dado sentido a las anteriores. Las transiciones, por su parte, hacen explícito el corte, es decir, se hacen evidentes como interrupciones de la propia representación, y el ritmo, finalmente, está en la sucesión métrica de estas unidades.

Las partes en el montaje del sistema asociativo, al contrario que en los dos anteriores, como no sigue un desarrollo y consiste exclusivamente en apilar momentos de manera aleatoria





curativa del alma mediante la experiencia de la compasión y el miedo o como enseñanza moral.

El discursivo utiliza el principio de análisis y, dentro de la tradición del teatro épico de Brecht, practica el distanciamiento con el

-principio de ensamblaje de aleatoriedad por el que se guía-, son más bien fragmentos defocalizados que no remiten a un entero o a una totalidad, sin principio ni final. Al contrario que en el narrativo, en este sistema, sin sujeto que haga, sin tiempo ni espacio, es decir, sin contexto, el espectador reconstruye el todo por indagación o inducción mediante una hipótesis, pero la unión siempre aparecerá como casual y desordenada, porque de lo que se trata es de que estos fragmentos nos provoquen sorpresas, conexiones inesperadas y produzcan nuevas resonancias en el espectador. Las transiciones no son cortes ni interrupciones, sino tránsitos entre fragmentos, tránsitos convencionalizados siempre en un *tempo*, que, curiosamente, no participan del ritmo del resto del espectáculo porque lo que se pretende, justamente, es un espectáculo, aparentemente, aritmico. La finalidad última del montaje asociativo es expresar lo caótico y casual, rehuir el orden y alejarse de la idea de totalidad.

### Principio de transmisión y efecto

El narrativo utiliza como principio de transmisión el principio de identificación para producir un efecto evidente en el espectador: la consabida catarsis, ya sea entendida como purificación



efecto de convencer o persuadir al espectador para moverle a la acción.

El asociativo, a través de asociaciones inesperadas, inéditas o irreconocibles, crea el desconcierto y la perplejidad en el espectador, que mira estupefacto lo que ocurre en la escena, lo que provoca una apertura sensorial y cognitiva y es condición indispensable para pensar una vida diferente y más intensa. De lo que se trata es de interrumpir los hábitos de percepción y propiciar la pérdida de la evidencia, por eso produce encuentros improbables con una finalidad: transgredir ideas prefijadas por la cultura.

### Representación del mundo

El teatro narrativo propone un mundo con

el que empatizar, en el que reconocerse. Por lo tanto, las representaciones inscritas en este paradigma intentarán hacernos pasar por incuestionable un mundo que compartimos en la evidencia de lo común, pretenderán "reconducir lo diverso a lo idéntico y, por ende, a lo intercambiable" (Chevallier, "El teatro del presentar", 2006: 9), ser "el reflejo fiel, acabado y perfecto del, supuestamente, objetivo mundo exterior" (Cornago, *Discurso*, 2001: 633). Por eso, el teatro narrativo emplea el método de la reconstitución de la realidad exterior. Si esta realidad ya se nos da ordenada, es decir, constituida según unas prácticas discursivas hegemónicas, la práctica cultural, en



este caso, el teatro, reconstituye lo establecido, lo construido a través de la representación de lo evidente.

Por su parte, el paradigma discursivo pretende reconstruir el mundo porque, afirma, dicha evidencia está falsificada y, así, para

revelar lo que realmente es el mundo, hay que desvelar sus antagonismos: clases, individuos, ideas, realidades... El encuentro de dos realidades antagónicas hace posible, según el teatro político, imaginar la reconstrucción o la reformulación del mundo.

El asociativo parte de la idea de la descomposición de lo compuesto, de la deconstrucción<sup>19</sup> de lo construido y, en su intento por forzar lo que creemos real, transmite la idea de que el mundo está por descubrir, percibir, experimentar, sentir por primera vez. Este descubrimiento, que, a la fuerza, anula el logos regulador, desestabiliza, de ahí que el espectáculo asociativo requiera mayor exigencia de acercamiento de la mirada mediante la obstrucción de una visión inmediata y evidente sobre las cosas. Así, en vez de proporcionar, por tanto, una visión o representación del mundo, procura una percepción sensible del mundo a través de la asociación de sensaciones sorprendentes a modo de sinestias. La consecuencia de todo ello será, por tanto, una mayor exigencia de interpretación y esfuerzo para la lectura. Aunque Derrida rechaza que exista un método de deconstrucción, sin embargo, sí que ve imprescindible que el movimiento deconstrutivo se fije unas estrategias cuya finalidad sea la de abrir la lectura y hacer estallar su sentido. Se trata de una interpretación productiva y transfor-





madora, que da lugar a un nuevo texto. A modo de apunte incompleto, pues no es propiamente esta la materia de la que trata este ensayo<sup>20</sup>, a continuación enunciaremos sucintamente algunas estrategias que el paradigma asociativo está explorando en su camino de búsqueda de nuevos lenguajes teatrales, surgidas a partir de dos de los principios o ideas filosóficas centrales del pensamiento posmoderno, y que, además, a menudo, derivan en el uso de unos determinados tropos o figuras retóricas escénicas:

1) Deconstruir, descifrar las oposiciones, el binarismo, la dualidad, que siempre privilegia uno de los elementos por encima del otro. De este principio se deriva la estrategia de la inversión de la jerarquía. Una de estas jerarquías, la de la causalidad (la causa precede al efecto) se deconstruirá, se descompondrá haciendo preceder el efecto a la causa, lo cual implica suprimir el origen. Este principio y estrategia son básicos en el teatro posdramático, ya que generan muchas de las características de este paradigma que estamos viendo a lo largo de este ensayo. A su vez, de esta estrategia se favorece el uso de los tropos de intercambio, que tan habitualmente vemos en la escena posmoderna, como son el hipérbaton, anacoluto, préstamo... Además, en esta dinámica de desjerarquización, la posmodernidad, en su intento de desvelar lo metafórico de todo lenguaje, literaliza la metáfora en la escena, un recurso deconstructivo muy usado<sup>21</sup>.

2) Principio de la diferencia. Desde que Nietzsche ya nos situara en la era de la posmetafísica, nos ubicara en la filosofía de la diferencia y nos contara su teoría del "eterno retorno de lo mismo", la repetición<sup>22</sup>, o copia de modelos, incluidos los actos performativos que construyen el mundo y al ser humano, se ha convertido en una de las estrategias deconstructivas principales del teatro asociativo. En la repetición, primero, se revela que ya el original es una copia y, segundo, que, por ella, aparecen las diferencias. Así, a partir de la repetición y de su campo de expansión, se piensa y se trabaja con estrategias como la intertextualidad<sup>23</sup>, el cambio de estilo (muy habitualmente la parodia), la fragmentación (que rompe la estructura lineal y que conduce el montaje de unidades heterogéneas y, por eso, con posibilidades de ordenamientos y agrupaciones que produzcan trayectorias de lectura diversas), la cita (que hace comparecer a otros enunciadores en el discurso, pero donde estos aparecen descuartizados (Abril, 2003: 21 y 22), lo excluido y lo marginal<sup>24</sup>. En este caso, son los tropos o figuras de adjunción, como acumulación,



antítesis, paradoja, repetición, comparación, oxímoron... las exploradas en este paradigma teatral.

### Procedimiento estético dominante

El procedimiento estético del teatro narrativo es el desglose, que es un recurso de la continuidad cronológica y lógica entre los detalles de la totalidad previa; del discursivo, el injerto, y del asociativo, el *collage*, que son ambos recursos de la discontinuidad. En el narrativo, se desglosa el espacio de una narración y el tiempo de una acción. En el discursivo, se injerta un añadido, que crea discontinuidad, con intención explicativa y desveladora. Los injertos siempre suponen una arbitrariedad de asociación que hace el artista, pero que queda legitimada por el propio discurso, haciendo que el espectador establezca sus apropiadas conexiones intelectuales.

En el asociativo, se construye un *collage* (que ya desarrollaran varios movimientos artísticos a lo largo de todo el siglo XX), una yuxtaposición de los elementos o materiales con los que se trabaja simultánea y casualmente dispuestos, sin coordinación, que no se subordinan a una composición tradicional, es decir, que no siguen unas reglas compositivas preestablecidas, sino que se componen en una agrupación sin articulación ni lógica aparente, aunque sí que se da una coherencia entre el discurso y la forma, es decir, entre lo que se quiere contar y cómo se cuenta. Este *collage*, según señala Agapito Martínez (2006), podría ser tanto de lenguajes artísticos (danza, poesía, cine, etc.), como de estilos (decorados, vestuario, actuación, etc.) o dramático (textos dramáticos, ensayos, noticias periodísticas, etc.).

### Relación con el texto

El papel del texto es, sin duda, el debate que mayor resonancia tiene en el teatro contemporáneo, seguramente por lo que la palabra y, sobre todo, la palabra escrita tiene de herramienta constructora y fijadora de ideas y costumbres y, por lo tanto, "símbolo de verdad y civilización, el espacio opuesto a la barbarie, que sería la carencia de palabra, es decir, de razón" (Cornago, "El acontecimiento", 2005). Logos y fábula unidos: el primero regulando la justificación lógica del mundo, la segunda siendo el espejo, el reflejo, convertido en drama, de este logos<sup>25</sup>. De hecho, es el paradigma narrativo, que, como decíamos más arriba, representa un mundo común incuestionable, el que no ha podido sustraer el hecho escénico de la dependencia a la palabra y a su literariedad y, así, la puesta en escena narrativa evidencia su supeditación al texto, ya que la estructura del propio texto constituye la estructura de la escenificación. El texto, base de la representación, se aparece aquí bajo dos formas: el diálogo teatral, que es mayori-



tario en el texto, y las acotaciones. Este, en principio, simple guión para una representación, por arte del dramaturgo, se convierte en pieza de literatura dramática cuando trabaja con los mismos patrones que la poesía o la novela (a saber: belleza lingüística, recursos estilísticos audaces, sonoridad fonética, réplicas agudas, ingeniosas e inteligentes, coherencia lógica de personajes y acciones, reproducción de un mundo ideológico enmarcado en un momento histórico, etc.), pero que, sin embargo, no son los que dotan al teatro de su especificidad.

El texto como discurso (ya sea testimonio o documento) es, en el paradigma discursivo, un elemento más que no decide la puesta en escena. Este y el resto de elementos se proponen en total concordancia para construir la estructura discursiva.

La palabra y su distancia con las cosas, ahora abierta, ha sido, como sabemos, por lo tanto, muy cuestionada en la posmodernidad, de ahí que el teatro posdramático o asociativo haya experimentado con ella como si de un "fantasma" se tratara. En este teatro, el componente textual, cuando lo hay, se presenta, en primer lugar, en simultaneidad con el resto de signos (propia de la lectura de imágenes) en lugar de

en una disposición lineal (propia de la lectura de los textos). A este proceso se le ha dado en llamar la "democratización de la escena" porque acaba con el predominio jerárquico de la palabra, a la que se le concede, como ya se ha dicho reiteradamente, la misma importancia que al espacio, al sonido, a la luz, al movimiento o al cuerpo del *performer*. En muchos de estos casos, se trabaja el componente maleable y sonoro de la palabra para cuestionar la necesidad o no de su presencia en la escena y, sobre todo, para cuestionar su sentido, como expone Deleuze de forma lúcida:

"Si Carmelo Bene tiene con frecuencia necesidad de una obra originaria, no es para hacer de ella una parodia a la *mode*, ni para agregar literatura a la literatura. Por el contrario es para sustraer la literatura, por ejemplo sustraer el texto, una parte del texto y ver qué sucede. Que las palabras cesen de hacer "texto"... Es un teatro-experimentación, que incluye más amor hacia Shakespeare que todos los comentarios sobre él" (Deleuze, "Un manifiesto", 2003: 78).

Para alcanzar esta finalidad, la palabra se trabaja como una

acción más, se subraya su "suceder" junto al cuerpo, por eso se centra en su materialidad sonora, sus dimensiones paradójicas, sus posibilidades declamatorias y oratorias, sus intensidades extremas, distorsiones vocales..., es decir, todo lo que implique su deformación. Esto significa que se da un "reposicionamiento de la palabra en el conjunto de la teatralidad, que no su desaparición" (Carnevali, 2010: 10), palabra a la

que se le aplica la deconstrucción para reasignarle otras funciones distintas a la de contar una fábula o conferir un sentido. Derrida, aludiendo al teatro artaudiano, explica que la palabra será en estos espectáculos una "escritura je-roglífica cuyos elementos fonéticos se coordinan con elementos visuales, pictóricos, plásticos" (Derrida, 1989: 329).

En casos más extremos, el texto dramático puede desaparecer por completo, siendo sustituido por una partitura de acciones, imágenes, gestos, sonidos..., es decir, por todo aquel lenguaje que no emplee códigos lingüísticos.

## RECURSOS DE COMPOSICIÓN

A continuación, empezando por las formas actorales y terminando por el espectador, vamos a establecer las diferencias principales de cómo son utilizados, tratados y trabajados los elementos o componentes que conforman los tres paradigmas aquí estudiados. En la medida de lo posible, junto a la teoría y para mayor claridad, ilustraremos las ideas con prácticas escénicas concretas.

En cuanto al modelo actoral, en el sistema narrativo, como es sabido, el actor es un personaje: representa a un sujeto de ficción en una trama también ficcional. Los tipos pueden ser rol, figura y tipo. Su cuerpo es un cuerpo semiótico o cuerpo-signo. El teatro discursivo lo convierte en orador-hablante, que dirige obligatoriamente su discurso y su mirada directamente al público, mientras que el asociativo lo muda en ejecutante u operador, *performer*, quien no es ni actor ni personaje<sup>26</sup>, sino cuerpo-materia-objeto, ya que su actuación es un estar haciendo en escena (esa es su dimensión performativa) exponiendo al espectador la materialidad de su cuerpo y de su voz. Su cometido es llevar a cabo procesos de corporización. Siempre tratado en su fisicidad y, a veces, como un objeto,



el cuerpo se transfigura, se violenta en un intento por separar al actor y su cuerpo del personaje y centrar la recepción en el cuerpo fenoménico<sup>27</sup>. Recientemente, Chevallier ha hecho una



clasificación básica de siete modelos actorales en este tipo de teatro muy sugerente y útil que vale la pena examinar<sup>28</sup>.

Sobre el uso que en cada paradigma se hace de los objetos, decir que, en el narrativo, es un uso funcional-mimético y, a veces, poético-metafórico; en el discursivo, los objetos son o reales o simbólicos, y, en el asociativo, se da o una descontextualización del objeto o un uso inadecuado del mismo, pero, sobre todo, destaca por su característica de transformación, de cambio a través del uso que hace de él el ejecutante, un uso que, en principio, está abierto a cualquier posibilidad y que el ejecutante irá concretando, cerrando en su interacción con él. En palabras de Deleuze, “Los accesorios y los objetos esperan su destino, o sea,

la necesidad que los va a otorgar el personaje” (Deleuze, “Un manifiesto”, 2003: 79).

Veamos ahora el tiempo. En el narrativo, el tiempo es el argumental de la fábula y siempre es un tiempo de ficción, lineal o no, continuo o discontinuo, y, por eso, este tiempo está en el nivel del significado, es parte indispensable de él. Sin un tiempo cronológico ficcional no hay teatro narrativo. En los paradig-



mas discursivo y asociativo, el tiempo es un tiempo real, el del presente, y, por tanto, un tiempo de vivencia y disfrute conjunto entre espectador y orador/ejecutante, un tiempo que dura lo que dura la argumentación/acción. Sin embargo, el tiempo presente, el tiempo significativo, aún puede ser experimentado, sentido de forma diferente en ambos paradigmas. En el primero, la vida, entendida como sucesión de acontecimientos, de cosas que pasan y nos pasan, se paraliza para dar paso a la reflexión; en el segundo, el tiempo de la vida se ve distorsionado porque se desintegra el tiempo entendido como un *continuum*, lo cual es la inequívoca señal de la disolución del sujeto organizador, de la supresión

de la pregunta “quién representa a quien” para dar paso al mostrarse a sí mismo, a la presencia y al tiempo de la presencia en vez de al representarse un tiempo. Una vez suspendida la unidad de tiempo como principio y final, es decir, una vez abandonada la visión teológica lineal del tiempo (no hay un tiempo que empiece ni un tiempo que acaba, es un proceso abierto que podría empezar en otro momento y acabar en otro momento), el tiempo se convierte en imagen, la imagen-tiempo, que es exhibida, presentada en estado puro (trascendental) en vez de como tema u objeto empírico, para dar cuenta de la distorsión del tiempo “desviado” de lo habitual.

El espacio, otro de los elementos de composición escénica, recibe, en cada uno de los tres paradigmas, un tratamiento desigual. Lehmann hace una distinción por tamaño básica entre espacio dramático y posdramático. El modelo del primero sería el espacio mediado, ya que “el marco de la escena funciona como un es-



pejo que permite que el mundo homogéneo del observador se reconozca en el mundo igualmente cerrado del drama” (Lehmann, 2013: 277), mientras que los del segundo se-

rían o el pequeño, donde “la distancia entre actores y espectadores llega a reducirse tanto que la proximidad física y fisiológica se superpone a la significación mental, de modo que se origina un espacio de una tensa dinámica centrípeta en la que el teatro se vuelve un momento de energías vividas conjuntamente” (Lehmann, 2013: 278), o el grande, con un efecto centrífugo, que o “sobredetermina la percepción de los demás elementos o elude el dominio de la mirada” (Lehmann, 2013: 278). En cuanto a su uso y significación, en el teatro o paradigma narrativo, el espacio de representación<sup>29</sup> es un espacio mimético y ficcional, que se narra en la fábula, aunque, estéticamente, puede estar estilizado o ser poético. Los espacios del teatro asociativo son, en primer



lugar, por lo general, espacios múltiples, heterogéneos, “espacios de disposición variable” y “de configuraciones espaciales que brindan posibilidades desconocidas” (Fischer-Lichte, 2011: 266) hasta llegar a espacios tan conflictivos que impiden la mirada fácil del espectador, y, en segundo, espacios que

no refieren a ninguna realidad exterior, sino que son un continuo real<sup>30</sup>. Estos espacios, que pueden materializarse más o menos estilizados, pueden estar pictorizados, cuando se han visto muy influidos por la pintura en su composición visual, o pueden presentarse como instalaciones para recrear más una atmósfera y dirigir la atención hacia una experiencia que busca la interacción del espectador con el entorno.

El teatro discursivo, por su parte, puede o diseñar el espacio como el del asociativo que acabamos de ver o, dentro de su

hecho, uno de los elementos que más ha diferenciado al teatro, junto a su singular potencial de presentación, de, primero, otras formas narrativas o dramáticas (cine o televisión), cuyo público está en diferido, y, segundo, de cualesquiera otra forma artística más antigua que éstas, en las que la figura del espectador tiene una idiosincrasia más silenciosa. En fin, desde siempre, ha sido inseparable el hecho teatral del efecto y del grado de actividad que se pretende en el espectador. Sin embargo, es bien distinto el camino y los elementos elegidos entre los

rector) hace (pone en escena) un algo (obra teatral)<sup>31</sup> para otro alguien (espectador).

Con el teatro discursivo, como dice Ranciere, comienza la liberación de la obra de la relación causa-efecto, propia del régimen representativo donde el espectador sale con la lección bien aprendida, y, por lo tanto, comienza la interpretación activa. En este tipo de teatro, el espectador observa, pero, sobre todo, selecciona, compara e interpreta gracias a que el espectáculo discursivo ofrece esta posibilidad, ya que el

19) y dar sentido a lo que siente. La condición general de este paradigma va desde la de agredir al espectador (música estridente, danza hermética, supresión del embelesamiento), pasando por movilizarlo físicamente (entra y sale para ver o no ver, se le mueve del sitio para que mire desde distintos lugares, se le obliga a permanecer de pie, se le invita insistentemente a que realice una acción<sup>33</sup>), interpelarlo, interrogarlo o exigirle que se exprese directamente o a través de medios técnicos (pidiéndole que resuma una acción que acaba de ocurrir o que, a través



más propia idiosincrasia, conformarlo como un espacio real que puede ser no convencional, cuando propone un *site specific*, sea alterado o no con escenografía, o como espacio público de intervención, cuando se programa un evento de transformación de un espacio público (nótese que ambos espacios son espacios de comunalidad entre actores y espectadores o solo entre espectadores). En cualquiera de los casos, el teatro discursivo siempre intentará limpiar el espacio de elementos que crean una atmósfera o ambiente que puedan producir un efecto hipnótico en el espectador.

El último componente del que queremos hablar, y casi el más importante, por la gran transformación sufrida y por la elevada consideración que en el planteamiento de los eventos escénicos se le está dando, es el espectador. Desde el principio, el teatro ha permanecido muy atento a la reacción latente del público. El público teatral es, de

paradigmas expuestos para tratarlo.

En el teatro narrativo, el espectador, siempre con ocasión de una representación, es decir, una ficción dramatizada donde se figura una referencia con un significado determinado y se reafirma lo ya conocido, es un mero receptor de un mensaje impuesto, alejado de cualquier pertinencia estética, que permanece distanciado, desinteresado, sólo ocupado por el acto de reflexión privada e individual. El espectador, en este paradigma, no hace intervenir sus sentidos. Este teatro "enseña", como diría displicentemente Ranciere, y el espectador puede "participar" únicamente cuando concurre como mero observador reconociendo obedientemente las formas que han sido creadas para él para poder reconstruir las indicaciones de la obra (Luhmann, 2005). Aquí, el espectador es consciente de que alguien ha hecho algo para exhibirlo delante de él y, así, el acto teatral sólo se entiende porque un alguien (di-

director de escena o creador no impone una visión al espectador, sino que le "hace pensar" la visión. Los espectadores son, dice Ranciere, "espectadores distantes, pero intérpretes activos del espectáculo que se les propone" (Ranciere, 2010: 19).

En el modelo asociativo, la referencia representada ficcionalmente ya no existe y se ha desintegrado el sentido, por lo que el espectador, como afirma Lehmann, se encuentra en la disyuntiva de no pensar nada (lo cual es imposible) o de leer el espectáculo tal y como se presenta en el aquí y ahora y no dejar de mirar, para sentir, lo que está presente (Lehmann, 2013). Este "teatro del presentar"<sup>32</sup>, como lo llama Chevallier, tiene la necesidad de presentar lo que ocurre en la escena, pero, sobre todo, ahora sí que tiene la necesidad de que el espectador esté presente y "disponible para acoger lo que ahora en el presente surge" (Chevallier, "El teatro", 2013:

de su móvil, contacte en directo con el *performer*<sup>34</sup>), hasta hacer que la ideación o concepción de la obra se asiente en la presencia real del espectador en la escena y sea él mismo el constructor del producto artístico final<sup>35</sup>, si lo hay.

Por último, explicar lo que cada uno de los tres paradigmas pretenden producir o provocar en la sociedad. El teatro narrativo, siendo un teatro consensuador, pretende la cohesión social, es decir, una sociedad armónica y sin conflictos ni disensos. El teatro discursivo, como teatro emancipador que es, es decir, de lucha antagónica que contradice las estructuras de dominación, "pretende una correlación de fuerzas que dé lugar a una acción revolucionaria del espectador" (de Vicente, 2013: 78), es decir, tiene la pretensión de efectuar una transformación social. Finalmente, el teatro asociativo, que es, por antonomasia, el teatro de la transgresión, pretende generar una actividad constructora de nuevas producciones artísticas para hacerlo,

simultáneamente, de nuevas realidades, a través de la participación extrema y democrática del espectador.

#### ALGUNOS APUNTES SOBRE EL TEATRO RELACIONAL<sup>36</sup>: ¿NUEVO PARADIGMA?

Pues bien, esta última forma teatral, que ha otorgado una atención especial al espectador en el acontecimiento escénico al subrayar la dimensión sensorial del acto teatral<sup>37</sup>, este teatro posdramático o asociativo, que ha pasado de una ontología de la obra a una ontología del espectador, es decir, de la pregunta qué es la obra a la pregunta qué es el receptor, está dando un paso más adelante con el teatro relacional a partir de otra pregunta: cómo hacer que la obra produzca relaciones y comportamientos subjetivos y/o políticos y, por ende, cómo hacer que el espectador, junto con el *performer* o ideador, se convierta en cosujeto<sup>38</sup>.

De este teatro aún no se ha hablado demasiado, porque, parafraseando a Laddaga (2010: 11), cómo hablar de un teatro que es irreconocible desde las producciones convencionales y disciplinarias, desde las producciones de “teatro musical”, “teatro físico”, “teatro de texto”, “teatro visual”<sup>39</sup>... Sin embargo, creemos que es posible establecer algunas características o notas básicas que puedan guiar la comprensión y la construcción de un evento relacional e, incluso, como anticipábamos en el epígrafe, arriesgarnos a inscribirlo como nuevo paradigmática teatral, aunque, nos gustaría añadir, que de modo provisional, principalmente, por dos carencias: una, porque no hay prácticas escénicas relacionales que se autodenominen con esta designación y, por lo tanto, puedan servir de modelo para corroborar o rebatir esta teoría (aunque sí hay algunas prácticas teatrales que cada vez

están acentuando más la presencia y la participación del espectador y que, creemos, están derivando hacia este nuevo paradigma), y dos, porque tampoco hay estudios teóricos destacables que hayan denominado a ninguna forma teatral así y que hayan podido ser sometidos a juicio ni puesto en común con la comunidad investigadora.

Para empezar, explicar que teatro relacional es una nueva forma teatral que intenta, a partir de las prácticas artísticas denominadas “relacionales” por Bourriaud<sup>40</sup> o “colaborativas” por Laddaga<sup>41</sup>, que la creación escénica se fundamente en una realidad percibida como relacional. El objetivo del teatro relacional es, en primer lugar, traspasar la frontera entre espectador y obra para constatar la capacidad artística de los espectadores, que pasan de consumidores de significados (teatro narrativo) a generadores de “significantes e, incluso, de contenido simbólico” (Sánchez, *Prácticas*, 2007: 260), es decir, constatar lo que un espectador puede hacer en un contexto nuevo, y, en segundo, franquear la frontera entre teatro y realidad. Si el teatro narrativo “hace ver”, el discursivo “hace pensar” y el asociativo “hace sentir”, este teatro relacional se coloca un paso más allá: “hace actuar” (o “deja actuar”) al espectador en una suerte de diálogo horizontal instituido para que la obra pase de producto a instrumento, de espectáculo a acontecimiento, de objeto a proceso.

Antes de proseguir, para inscribirlo en un nuevo paradigma, vamos a articular, como ya hicimos con los otros tres paradigmas, los principios estéticos

que lo hacen distinguible de los demás paradigmas.

Deriva de las prácticas participativas del teatro discursivo y asociativo, sin embargo, el teatro relacional ya no crea un producto -ni pone en escena o escenifica una fábula, ni una demostración, ni imágenes-, sino que hace suceder un acontecimiento (*hic et nunc*), un acontecimiento siempre experimentado y construido por los espectadores en sus efectos e impredecible por su naturaleza procesual<sup>42</sup>, que se interroga sobre la relación entre la producción artística escénica y una forma de ciudadanía democrática pero divergente.

Bourriaud plantea una clasificación en dos posibles tipos de prácticas relacionales (Bourriaud, 2008: 37), extrapolables al teatro relacional (Sánchez, *Prácticas*, 2007: 262): eventos que producen momentos o espacios de sociabilidad o eventos que producen objetos productores de sociabilidad. Así, la construcción de un evento de teatro relacional tiene las siguientes premisas: el ideador, incubador o

conceptor<sup>43</sup> propone un modo de vida social artificial a una comunidad experimental de tal manera que ni agente ni espectador conocen de antemano qué clase de relaciones se darán ni lo que sucederá en el evento. Las decisiones que el espectador vaya tomando en el transcurrir afectarán a la discursividad del propio artista, es decir, que el discurso que el conceptor tiene previamente será una hipótesis (en vez de tesis, como en los otros tres paradigmas), que podrá derivar en otros diferentes discursos, en otros sentidos, elaborados conjuntamente por los espectadores que lo construyen. Este teatro del acontecimiento relacional tiene su razón de ser cuando se presenta como improbable, lleno de posibilidades abiertas que no ha sido posible anticipar por ninguno de los congregados al evento.

La línea de desarrollo o la base de la articulación de un evento relacional, el cual transcurre a partir de una serie de confrontaciones (con los otros, con los objetos, con los dispositivos, etc.), se presenta como una sucesión de toma de decisiones dialogadas y/o debatidas que comportan una cadena de actuaciones según el orden de los acuerdos establecidos por los participantes.

En cuanto a la lógica del teatro relacional, es una lógica incierta en el sentido de que está supeditada a acciones humanas de las que no podemos prever en su totalidad las consecuencias que en el tiempo provocarán ni restituir las cosas al estado anterior de la acción<sup>44</sup>.

Por su parte, la estructura, propuesta *a priori* por el ideador, se basa en una serie de pautas que organizan diferentes modos de crear relaciones sociales. El desarrollo del acontecimiento y la libre determinación de los participantes, erigidos ahora en sujetos en comunidad que exploran sus capacidades comunicativas para colaborar y

coproducir, propicia, sin embargo, que dicha propuesta de estructura se vea la mayor parte de las veces transformada tanto en su serialidad como en sus normas.

Las partes de un evento relacional son cada una de las acciones que lo forman, que se ensamblan por el principio de convivialidad, es decir, por la disposición del participante a establecer y buscar relaciones de convivencia más amplias, nuevas o, sencillamente, distintas y, en cuanto al principio de transmisión y el efecto, son la participación y, participando, comparto (lo que tengo, lo que soy) y me comparto (lo pongo y me pongo a disposición del otro).

Es obvio que el mundo que pretende (re)presentar el teatro relacional es un mundo que abrir y por proyectar. Este teatro, situándose como intersticio social, quiere revelar que existen nuevas posibilidades de hacer o construir la vida, de producir las condiciones de otros mundos posibles<sup>45</sup>.

Como procedimiento estético dominante, el teatro relacional establece superposiciones -a modo de *decollage* o fusión de distintas partes de una imagen formando otra nueva- de acciones, formas, palabras, ideas, gestos... La dinámica o la clave de este recurso es la transformación o la metamorfosis porque, en la superposición, los elementos deben adaptarse unos a otros moldeándose para encontrar la nueva posición, la nueva postura.

Por supuesto, el teatro relacional ni parte de un texto previo ni reproduce un texto aprendido, ya que es puro suceder, puro acontecer en un aquí y ahora delimitados y precisos. Sin embargo, la palabra es

fundamental en estos eventos (de hecho, muchos de ellos desarrollan tan solo una situación de comunicación sin necesidad de corresponderse con una acción física) y se explota al límite privilegiando su valor comunicacional para transmitir ideas en el debate e instrucciones en las acciones.

Pasemos ahora a la crítica. Para Bourriaud, todas estas prácticas tienen un carácter social y político, ya que pretenden ser intersticios de comunicación y de interacción en los que se crean situaciones espacio-temporales ajenas a las formas de socialización impuestas en la vida cotidiana, es decir, pretenden producir las condiciones para crear un mundo de microutopías, pretenden, en fin, "construir un territorio político perdido, destrozado por la violencia desterritorializante del capitalismo mundial integrado" (Bourriaud, 2008: 127). Sin embargo, junto con Bishop ("Antagonismo", 2007), creemos que construir este territorio es crear un *modus vivendi* basado en formas de relación sin conflicto, relaciones armónicas, en las que se da la coexistencia, la inclusión de todas las diferencias y que esta noción de inclusión armónica, este consenso universalizador es falsificar la realidad. Los dispositivos puestos al servicio de los es-

pectadores en este tipo de eventos pueden estar creados, sí, para propiciar el diálogo distendido en un simple "estar juntos", pero ese no es un "estar político", sino un estar de disfrute, de diversión, ya que, al no poner en tensión las diferencias, evita los encuentros antagónicos y, por ende, falsea o disfraza la realidad conflictiva intrínseca a la interrelación de los individuos. Claire Bishop continúa haciendo a los artistas de estas prácticas unas preguntas. Intenta ponerles en aviso sobre la necesidad de juzgar las relaciones que produce el arte relacional, sobre qué, cómo y para quién se hace el evento relacional, porque, de lo que se trata, es de cuestionar la cualidad de las relaciones. La pregunta lógica, según ella, es qué tipo de relación se produce en el evento de teatro relacional que construimos, para quién y por qué. Contestando a estas preguntas, creemos que el teatro relacional debe crear dispositivos que produzcan relaciones antagónicas, es decir, que todo dispositivo o práctica que intente poner en relación a personas, a subjetividades, debe tener en cuenta el disenso, debe propiciar que ciudadanos demócratas expresen su agonismo (así lo llama Mouffe, es decir, antagonismo sin violencia<sup>46</sup>) en un espacio y un tiempo compartidos de debate. Este teatro, por lo tanto, tendrá que cuestionar que el teatro sea por sí mismo un lugar comunitario para comprender que mirar, ese mirar subsidiario que se da en el teatro relacional de unos espectadores a otros, ese mirar fluctuante, intercambiable y teatralizante<sup>47</sup>, es también una acción que transforma la distribución de posiciones, posiciones de sujeto, como dice Mouffe (1999), sometidas a una variedad de prácticas articuladoras que constantemente las subvierten y transforman.

## Notas

<sup>1</sup> Como explica Cornago hablando ya de la renovación teatral de Brecht, Vilar o Strehler, "nuevas formas para aprehender una realidad más compleja y contradictoria (...) que escapa a la mimesis verista" (Cornago, *Discurso*, 2001: 633).

<sup>2</sup> Sobre este punto, en concreto, recomendamos encarecidamente la lectura de "El acontecimiento de la palabra tras el fin de la historia" de Óscar Cornago (2005).

<sup>3</sup> Estudio imprescindible sobre el espectador es *El espectador emancipado*, de Jacques Ranciere (2010) y más actual el libro *Querido público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*, cuyos editores son Ignasi Duarte y Roger Bernat (2009).

<sup>4</sup> Sobre todo, en el epígrafe de este ensayo referido a "Recursos de composición" hablando del espectador.

<sup>5</sup> Así, Deleuze afirma que "el espectáculo empieza y termina en el momento en el cual se hace" (Deleuze, "Un manifiesto", 2003: 79).

<sup>6</sup> No el principio de verosimilitud que, explica Cornago ("¿Qué es la teatralidad?", 2009), se desplaza a los mecanismos, al efecto de realidad del proceso de puesta en escena cuando el procedimiento escénico consiste en la materialidad de los movimientos, las acciones, los gestos, la plástica, etc. (exceso de materialidad para cuestionar lo real de lo teatral), sino el de los resultados, el del realismo de la representación.

<sup>7</sup> Dicho esto, no podemos dejar de mencionar que, para Lehmann, el nacimiento del director de escena, como muy bien explica, tuvo una clarísima causa: "eliminar la convención de los textos y liberarlos de los ingredientes arbitrarios, irrelevantes y destructivos propios de la 'gran cocina' de los efectos teatrales", lo cual significa que "el teatro de director (o de un colectivo, es decir, la dirección entendida tal y como la entendemos desde Craig o Stanislavski) es una premisa indiscutible para el dispositivo posdramático", en oposición a lo que ahora muchos piensan, sin visión de pasado como vemos: que la dirección es una reminiscencia del teatro dramático (Lehmann, 2013: 91).

<sup>8</sup> Un ejemplo brillante de este nuevo papel son los diseñados para el público por Roger Bernat. En su puesta en escena *Pendiente de voto*, por ejemplo, el espectador era obligado a debatir temas políticos y sociales con otro espectador desconocido sentado a su lado para poder contestar de forma conjunta a una pregunta previamente hecha desde un ordenador a toda la sala. Estas aportaciones eran totalmente necesarias para que el espectáculo progresase en una dramaturgia construida, pero, a la vez, improvisada, de tal manera que el espectáculo funcionaba solo bajo la relación que se creaba, primero, entre las parejas de desconocidos que se generaban entre los espectadores y, segundo, entre éstos y un ordenador omnisciente



ya omnipresente, que funcionaba como la gran figura demiúrgica del teatro tradicional.

<sup>9</sup> “Paradigma”, al modo de Kuhn (2004), según lo definiera el filósofo de la ciencia: “modelo o patrón aceptado que resuelve ambigüedades o problemas sobre los que anteriormente solo se había llamado la atención, pero que ahora sirven para determinar constantes universales en la investigación y en la formación de una teoría” o “conjunto de principios y valores que adquiere una comunidad con la finalidad de tener criterio a la hora de seleccionar problemas cuyas soluciones puedan encontrarse mediante el trabajo de investigación”. Pero son más interesantes algunas de las características del paradigma científico kuhniano que, creemos, encajan con los teatrales aquí expuestos: 1) la sustitución de un viejo paradigma por otro nuevo se produce cuando el primero -sustituido- no es capaz de resolver las anomalías que se le presentan, mientras que el segundo -sustituto- presenta nuevas formas de ver las cosas y, por tanto, crea nuevos problemas a los que dedicarse (confróntese con lo que a lo largo de este artículo expresamos sobre el teatro o paradigma narrativo -sustituido- y asociativo -sustituto-); 2) el nuevo paradigma implica una definición nueva del campo (como el paradigma asociativo implica, claramente, una redefinición de la teatralidad -Cornago, “¿Qué es la teatralidad?”, 2009-) y quienes no deseen o no sean capaces de ajustar su trabajo a ella deberán continuar en aislamiento o unirse a algún otro grupo, y 3) aunque raramente, hay circunstancias en las que pueden coexistir pacíficamente dos paradigmas (como lo hacen discursivo y asociativo, pero no narrativo y asociativo). Sin embargo, también le vemos a esta acepción el mismo inconveniente que Laddaga explica que tiene referido a una “cultura”: “connotar una totalidad centralmente organizada y perfectamente distinguida”, por lo que, como él, podríamos abogar por tendencia u orientación narrativa, discursiva y asociativa, ya que “hacen un poco sistema, pero lo hacen a la manera de una serie de elementos, rasgos, componentes que pertenecen a diferentes genealogías y que se modifican y reorientan mutuamente en el momento en que entran en contacto” (Laddaga, 2010: 23).

<sup>10</sup> Estos tres sistemas que aquí estamos describiendo y analizando están propuestos de forma parecida, pero con variantes, por Agapito Martínez, en el campo teatral, quien se refiere a ellos como “sistemas narrativo”, “persuasivo” y “asociativo”, y Bordwell y Amiel, en el campo cinematográfico, quienes los refieren como “narración clásica” y “de arte y ensayo”, “narración histórico-materialista” y “narración paramétrica” o “montajes narrativo”, “discursivo” y “de correspondencia”, respectivamente. Nótese las diferencias: Martínez llama, al sistema que nosotros denominamos “discursivo”, “persuasivo”, Bordwell categoriza a los tres bajo el sustantivo “narración”, mientras

que Amiel lo hace bajo el sustantivo “montaje”. Coincidimos más con Amiel, ya que “montaje” refiere a construcción y eso es lo que, a lo largo de este ensayo, intentaremos hacer: describir la construcción, la estructura y las leyes de composición de los tres sistemas escénicos. También nos acerca, más que con Martínez, el que nombre al “asociativo” como “de correspondencia”, ya que es esta, al fin y al cabo, la relación que se da entre los elementos que intervienen en lo escénico en este sistema. Denominarlo “persuasivo” creemos que refiere al efecto sobre el espectador (que sería, como se verá en este ensayo, hacerlo a través de una sola de las categorías del sistema), mientras que denominarlos, en su conjunto, “narración” es una nomenclatura fallida en cuanto que es, justamente, lo que tanto el cine como el teatro posmoderno han suprimido, la narración. (Martínez, 2006; Bordwell, 1996, y Amiel, 2005).

<sup>11</sup> No cabe duda de que Brecht, el iniciador del teatro discursivo y creador del distanciamiento, sin embargo, no escatima en fabular con todos los ingredientes dramáticos a su alcance: personajes (aunque no psicológicos), mimesis de acciones reales, lógica y progresión narrativa... por cierto, al igual que en cine Eisenstein o en teatro más contemporáneo el grupo de danza-teatro DV8.

<sup>12</sup> En un ensayo de Chevallier titulado “El teatro del presentar y la resistencia al neoliberalismo” (2006), este filósofo y director de escena desvela cómo el teatro del representar (dramático o narrativo) encubre una ideología neoliberal burguesa y cómo el teatro del presentar (posdramático, ya sea discursivo o asociativo) puede constituir un acto de resistencia a esta ideología “buscando que surjan eventos inesperados impropios de entrar en el eje de la intercambiabilidad”. Son curiosas en este sentido las siguientes palabras de la creadora Beatriz Catani: “sí pienso que me gusta del teatro (que además es lo específico), que la gente esté allí. Que sea tan antieconómico, tan inútil, tan desproporcionado el esfuerzo con lo obtenido. Por eso me interesa también aumentar esa relación “negativa”, radicalizar ese no beneficio, que se convierta casi en un puro gasto, en una economía de la pérdida por nada o casi”. (Catani, 2007: 1).

<sup>13</sup> Señalo aquí que el cine también distingue claramente tres estéticas cinematográficas: el cine clásico, moderno y posmoderno, siendo el moderno el que adopta estas características posclásicas. Cito a Sasa Markus para evidenciarlo: “William Siska cita como propiamente moderna la autorreflexibilidad aplicada, por ejemplo, en *Persona* u *Ocho y medio*, películas formalmente intransitivas que incluyen fragmentación espacial y temporal, ruptura del flujo narrativo, introducción de elementos ajenos al argumento, etc. Según Hutcheon, estos mismos códigos de expresividad moderna se ven ahora como unos clichés narrati-

vos, que, junto a las pautas de expresión clásica, quedan parodiados y desafiados dentro del contexto del cine posmoderno” (Markus, 2012: 35).

<sup>14</sup> Algunos de estos principios están aplicados aquí al teatro a partir de su aplicación para el cine por Vicent Amiel (2005).

<sup>15</sup> Tomamos tesis, en el paradigma narrativo, en un sentido amplio como proposición afirmativa sobre unos hechos demostrables; en el discursivo, es obvio que el enunciado debe recoger una tesis y su antítesis, y, en el asociativo, tesis lo referimos a otra posible acepción que es la de ofrecer alguien una opinión sobre algo.

<sup>16</sup> Se falsa porque, según el falsacionismo popperiano, una teoría solo será tal cuando, habiendo sido sometida a rigurosos experimentos y observaciones, no se false, es decir, cuando ninguna otra teoría pueda refutarla. Dicho de otra manera, que una teoría falsada por otra teoría nos descubre lo que no es y nos acerca más a lo que es, de la misma forma que la antítesis, en el caso del paradigma discursivo, falsa la tesis y nos acerca más a lo que es la realidad.

<sup>17</sup> “Perversión, porque el orden de las cosas (en los modelos científicos) y el orden del discurso (en las producciones intelectuales) no están desordenados banalmente, sino que están hechos perversos. No están volcados, opuestos, invertidos, sino cambiados de orden de un modo que las lógicas precedentes no pueden reconocerlos ni siquiera como 'otro por sí mismo'. Encontrar una lógica puede ser el nuevo desafío a la ciencia de la cultura”. Así lo expresa Omar Calabrese (1984: 187 y 188) refiriéndose a la diferente conformación del espacio cultural. Es decir, el teatro asociativo pretende ser esa nueva forma cultural que busca y quiere encontrar una lógica diferente.

<sup>18</sup> El grupo lisboeta Estudiantes per Empréstimo, un grupo formado por estudiantes de secundaria y universitarios y especializado en teatro foro (que es una de las formas teatrales discursivas más característica), participó en el Encuentro de Teatro Comunitario en 2011 en la Universidad Autónoma de Madrid. Allí escenificó un montaje de teatro legislativo en el que cada una de estas partes se hacía perfectamente evidente: el *exordio* consistía en una presentación del grupo en la que definían la dinámica del teatro foro; la *narratio* estaba formada por pequeños *skeches* en los que los actores leían diferentes noticias del periódico sobre el tema que trataban, la implantación de un nuevo carné universitario; la argumentación, en este caso dramatizada, representaba un caso particular de un estudiante, sus padres, las secretaría de la universidad y un banquero en el que se daban razones a favor y en contra del carné, permitiendo que el público también argumentase interpretando alguno de estos papeles, y, por último, la *peroratio*, en este caso en forma de debate con el público, resumía argumentos y ofrecía posibles soluciones para impedir que el nuevo carné, que

consideraban una estafa, se implantara.

<sup>19</sup> “Deconstrucción”, noción que Derrida (según él mismo explicó, solo empleó esta palabra dos veces, pero toda la posmodernidad se la apropió después) explica que no es una operación negativa (ni supresión, ni inversión, ni destrucción, ni transgresión), sino que, en sentido positivo, explícita una operación de análisis para desmontar estructuras y ver cómo están construidas, cómo funcionan, pero también para encontrar las fisuras o grietas y participar de su resquebrajamiento, de su descomposición (Peretti, 1989).

<sup>20</sup> Sobre figuras estilísticas en el escenario, la autora de este ensayo prepara el artículo “Figuras poéticas y deconstrucción en la escena posdramática”.

<sup>21</sup> La compañía Mabouu Mines y su director Lee Brauer puso en escena el espectáculo *Casa de muñecas*, de Ibsen. El propio director explicó que, para ponerla en escena, utilizó esta estrategia y, así, presentó al espectador un espacio escénico-escenográfico que era una casa de muñecas, literalizando así la metáfora.

<sup>22</sup> Para leer más sobre el concepto filosófico y teatral de “repetición”, véanse Deleuze (*Repetición*, 1985) y Chevallier (“Deleuze”, 2007).

<sup>23</sup> “Un entramado de significaciones que remite y se entrecruza con otros textos de forma ininterrumpida e infinita” (Peretti, 1989: 144).

<sup>24</sup> “Una lectura deconstructiva es, contrariamente a la lectura hermenéutica, una lectura que sospecha, una lectura que vigila las fisuras del texto, una lectura de síntomas que rechaza por igual lo manifiesto y la pretendida profundidad del texto, una lectura que lee entre líneas y en los márgenes, para poder, seguidamente, escribir sin línea: una lectura siempre atenta al detalle, que se abre a las estructuras disimuladas, a los elementos marginados y marginales para descubrir un texto semejante y, a la vez, muy distinto” (Peretti, 1989: 152).

<sup>25</sup> Derrida lo eleva hasta una concepción de la escena teológica.

<sup>26</sup> Dirá Deleuze en su famoso “Un manifiesto menos”: “El hombre de teatro ya no es autor, actor o director. Es un operador. Por operación hay que comprender el movimiento de la sustracción, de la imputación, pero ya recubierto por el otro movimiento, que hace nacer y proliferar algo inesperado, como en una prótesis” (Deleuze, 2003: 77 y 78).

<sup>27</sup> Erika Fischer-Lichte lo expone en su texto *Estética de lo performativo* diciendo que el cuerpo, en las realizaciones escénicas más contemporáneas y en el arte de la *performance*, expone su materialidad, su físico estar-en-el-mundo, una forma de corporización nueva que se ha llevado a cabo a través de cuatro procedimientos: 1) la inversión de la relación entre actor y papel, es decir, que el cuerpo aparezca como mente corporeizada y no que el actor le preste su cuerpo a

una mente, que es en lo que se basa el viejo concepto de encarnación (pone como ejemplo a Gro-towski); 2) el realce y la exhibición de la singularidad del cuerpo del actor/*performer*, es decir, que el movimiento del actor se convierte en el más importante objeto de la realización escénica deconstruyéndose la noción de personaje, ya que sus movimientos no pueden interpretarse como signos, sino que la atención del espectador se fija en los *tempos*, intensidades, direcciones, etc. (pone como ejemplo a Bob Wilson); 3) hacer hincapié en la vulnerabilidad, fragilidad e insuficiencia del cuerpo del actor sacando a escena cuerpos deformes, enfermos o “monstruosos”, con lo que se focaliza el cuerpo fenoménico por encima del semiótico (como ejemplo, Romeo Castellucci), y 4) el *cross-casting*, es decir, poniendo cuerpos con diferencias sexuales, raciales, etc. a interpretar los personajes (como ejemplo, Frank Castorf).

<sup>28</sup> Sobre todo, porque estas siete modalidades las establece, primero, como tipología revisable y, segundo, con la finalidad de descubrir lo operativamente eficaz para el espectador de cada tipo de ejecución (Chevallier, *El teatro hoy*, 2012: epígrafe “Modalidades actorales”).

<sup>29</sup> Es mucho y muy extenso lo que se ha escrito e investigado sobre el espacio en el teatro narrativo y, sobre todo, desde la semiótica (véase, por ejemplo, Corvin, 1997).

<sup>30</sup> Lehmann los denomina “metonímicos” (2013: 279).

<sup>31</sup> Es la idea regulativa del teatro narrativo: el teatro, para ser teatro, ha de culminar en una obra.

<sup>32</sup> Marco de Marinis en su libro *Semiótica del teatro* (1982) habla de “teatro de presentación” para definir el teatro en el que, según Sagaseta, “prevalece la autorreferencialidad sobre la relación a otro (a una historia) y que no parte de un texto dramático” (Sagaseta, 2013: 37), pero últimamente Chevallier y su premiado ensayo *El teatro hoy en día* (2012) ha puesto de actualidad esta denominación.

<sup>33</sup> Esto ocurría en el espectáculo *Las posiciones*, de Los Torreznos, que transcurría simplemente a base de un aplauso prolongado de los espectadores con sus pequeñas variaciones de intensidad y que ellos mismos describen como “trabajo de acción que juega en relación con el papel protagonista del público”, a lo que añaden: “La comodidad de estar sentado mirando se enfrenta a la necesidad de interpretar lo que no se entiende. Lo que ocurra puede resultar seductor o ser intrascendente. En cualquier caso, no podemos librarnos del aquí y ahora, es lo que cuenta”

(<http://teatropradillo.com/events/los-torreznos-ya-llegan-los-personajes-2-2/>). Como vemos, una clara puesta en práctica de algunos de los principios del teatro asociativo o teatro del presentar.

<sup>34</sup> Ambas acciones sorprendían a los espectadores en la puesta en escena *Dies irae, cinco episodios en torno al fin de la especie*, del grupo Teatro Sotterra-neo.

<sup>35</sup> Otra vez sirva como ejemplo la mencionada pieza *Las posiciones*, de Los Torreznos, que, a través del aplauso continuado del público, explora sobre el comportamiento de los espectadores (así explican el concepto de su obra) y les lleva a idear un evento en el que son los espectadores quienes, gracias a su participación, lo construyen, lo hacen.

<sup>36</sup> En breve, sobre este tema, verá la luz nuestro estudio más profundo sobre las características del arte y la estética relacional, sus principales críticas y su relación con el teatro y la teatralidad.

<sup>37</sup> Más o menos, Chevallier (*El teatro hoy*, 2012: 21 y 22) lo explica así: a la experiencia sensorial del espectador que está plenamente presente en lo que acontece le sucede inmediatamente el estadio de dar sentido al sentir y, al alcanzar sentido, piensa en cómo emprender acciones reales fuera del foro teatral.

<sup>38</sup> Así, Chevallier (*El teatro hoy*, 2012: 44), a través de una prosa poético-filosófica, habla del artista-espectador y del espectador-artista, dos figuras cuya tendencia natural es desear e intentar ser siempre el otro: “El límite al cual tiende el artista-espectador es volverse puro espectador porque ya no hay nada que modificar en la escena. El límite al cual se acerca el espectador-artista consiste en abandonar la función corriendo para volverse ya el creador de su vida”.

<sup>39</sup> A pesar de toda la práctica relacional que tanto Bourriaud como Laddaga han investigado en sus estudios, desde la teoría, muy poco se ha pensado y escrito sobre ella, aunque ya Lehmann habla de ella, un poco por encima, en su libro *Teatro posdramático* en el año 1999 (298) y algo más en el artículo que diez años después escribió sobre la continuidad de este teatro titulado “Algunas notas sobre el teatro posdramático una década después” (Bellisco, *Repensar*, 2011).

<sup>40</sup> Quien las define en su libro *Estética relacional* como “obras que producen espacios, tiempos relacionales, experiencias interhumanas que tratan de liberarse de las obligaciones de la ideología de la comunicación de masas, de los espacios en los que se elaboran; generan, en cierta medida, esquemas sociales alternativos, modelo críticos de las construcciones de las relaciones amistosas (...) La obra de arte se presenta como un intersticio social, dentro del cual estas experiencias, estas nuevas 'posibilidades de vida' se revelan posibles” (Bourriaud, 2008: 53 y 54).

<sup>41</sup> Quien, antes de hacer un exhaustivo y comparativo examen de muchas de ellas, las define como “iniciativas de escritores y artistas, en nombre de la voluntad de articular la producción de imágenes, textos o sonidos y la exploración de formas de la vida en común, que renuncian a la producción de obras de arte o a la clase de materialización de las realizaciones más comunes de las últimas vanguardias, para iniciar e intensificar procesos abiertos de conversación (de improvisa-

ción) que involucren a no artistas durante tiempos largos en espacios definidos, donde la producción estética se asocia al despliegue de organizaciones destinadas a modificar estados de cosas en tal o cual espacio y que apunten a la constitución de 'formas artificiales de vida social', modos experimentales de coexistencia” (Laddaga, 2010: 21).  
<sup>42</sup> José A. Sánchez, en su reseña al libro *Estética relacional*, de Bourriaud, afirma que la obra en estos eventos ya no es el producto final, sino que el evento mismo que ha tenido lugar para llegar a la obra es el producto artístico (Sánchez, “La estética”, 2002).

<sup>43</sup> Así los denomina José Antonio Sánchez (Sánchez, *Prácticas*, 2007: 261).

<sup>44</sup> Véase el texto de Hannah Arendt (2005) titulado “El carácter procesual de la acción”, donde explica que el “hacer” se caracteriza por el establecimiento de unos medios para la consecución de unos fines, mientras que el “actuar” se caracteriza por la impredecibilidad de su resultado y por su irrevocabilidad. A este respecto, queremos hacer notar la diferencia entre el “hacer actuar” del teatro relacional y el “hacer hacer” del teatro participativo de, por ejemplo, el montaje ya descrito aquí de Los Torreznos *Las posiciones* o el de Roger Bernat *Dominic Public*, en el que, a partir de 250 preguntas personales, los nómadas espectadores ocupaban sus posiciones en grupos fluctuantes donde obedecían otras tantas 250 órdenes asociadas.

<sup>45</sup> En este punto nos basamos en la teoría de la comunidad desobrada o inoperante de Jean-Luc Nancy, quien entiende “comunidad” no como algo que se haya perdido y que haya que recuperar (ni se ha perdido ni se recupera la comunidad de la sangre, de la nación, de los iguales, etc.), sino como una experiencia que hace “ser” (ser-con-el-otro, que se constituye como singular), por lo tanto, no es una experiencia (la comunidad) que se tenga que hacer ni que tenga que hacer nada (obra) (Nancy, *La comunidad*, 2001). Bien, pues esta comunidad siempre está ofreciendo “resistencia a la clausura de mundos en el mundo, tanto como la clausura de mundos allende el mundo, apertura a cada instante de este mundo aquí” (Nancy, *El sentido*, 2003: 177).

<sup>46</sup> Para Mouffe, el antagonismo no se da entre lo rentable o lo no rentable (economía), sino entre modos de ser y de vivir de las colectividades, de los pueblos, es decir, entre identidades diferentes. Igual que no es posible erradicar de la política el conflicto, no es acertado entender a los oponentes como meros competidores de intereses contrapuestos que llegarán a un acuerdo a través de la negociación (neoliberalismo), ni es posible la reconciliación por deliberación (deliberativos). La oposición amigo/enemigo es constitutiva de la política.

<sup>47</sup> Cornago, “¿Qué es la teatralidad?” (2009).

## Bibliografía

- ABRIL, Gonzalo. (2003): *Cortar y pegar*. Madrid, Cátedra.
- AMIEL, Vicent (2005): *Estética del montaje*. Madrid, Abada Editores.
- ARENDT, Hannah (2005): *La condición humana*. Barcelona, Paidós.
- BELLISCO, Manuel *et al.* (eds.) (2011): *Repensar la dramaturgia*. Murcia, CENDEAC.
- BISHOP, Claire (2007): “Antagonismo y estética relacional”. Consulta 10/03/2014. [http://salonkritik.net/10:11/2010/08/antagonismo\\_y\\_estetica\\_relacio.php](http://salonkritik.net/10:11/2010/08/antagonismo_y_estetica_relacio.php).
- BORDWELL, David (1996): *La narración en el cine de ficción*. Madrid, Paidós Ibérica.
- BOURRIAUD, Nicolás. (2008): *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- CALABRESE, Omar (1994): *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra.
- CARNEVALI, Davide (2010): *La crisis del drama en la contemporaneidad*. Consulta 13/11/2013. [http://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2010/hdl\\_2072\\_83182/Davide\\_Carnevali:\\_Trellall\\_de\\_recerca.pdf](http://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2010/hdl_2072_83182/Davide_Carnevali:_Trellall_de_recerca.pdf).
- CATANI, Beatriz (2007): *Acercamientos a lo real*. Buenos Aires, Artes del Sur y [http://artesescenicas.uclm.es/archivos\\_subbidos/textos/178/BeatrizCatani\\_OscarCornago\\_Conversaciones.pdf](http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subbidos/textos/178/BeatrizCatani_OscarCornago_Conversaciones.pdf). Consulta 25/11/2013.
- CHEVALLIER, Jean-Frederic (2012): *El teatro hoy en día*. Bilbao, Artezblai.
- (2007): “Deleuze y el teatro 1: el teatro de la repetición”. Consulta 01/03/2014. <http://www.proyecto3.net/deleuze:y:el:teatro:1:el:teatro:de:la:repeticion:a1602382>.
- (2006): “El teatro del presentar y la resistencia al neoliberalismo”. *Líneas de fuga*, nº 20. Consulta 15/01/2014. <http://data0.eclablog.com/proyecto3/perso/pdf/teatro%20del%20presentar%20y%20resistencia%20al%20neoliberal.pdf>.
- CORNAGO, Óscar (2009): “¿Qué es la teatralidad?: paradigmas estéticos de la Modernidad”, en *Agenda Cultural Alma Mater*, nº 158, septiembre. Consulta 13/11/2013. <http://aprendeonline.udea.edu.co/revis->



tas/index.php/almamater/article/view/2216/1788

----- (2005): "El acontecimiento de la palabra tras el fin de la historia". Consulta 22/10/2013.

<http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=183>.

----- (2004-2006): "La teatralidad como crítica a la Modernidad". *Tropelías*, nº 15-17. Consulta 12/12/2013. [http://artesescenicas.uclm.es/archivos\\_subidos/textos/271/teatralidad\\_modernidad\\_cornago.pdf](http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/271/teatralidad_modernidad_cornago.pdf).

----- (2001): *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: la encrucijada de los realismos*. Madrid, CSIC.

CORVIN, Michael (1997): "Contribución al análisis del espacio escénico en el teatro", en Bobes Naves, María del Carmen: *Teoría del teatro*. Madrid, Arco Libros.

DELEUZE, Gilles. (1995): *Repetición y diferencia*. Barcelona, Anagrama.

----- (2003): "Un manifiesto menos", en Deleuze, G. y Bene, C.: *Superposiciones*. Buenos Aires, Artes del Sur.

DERRIDA, Jacques. (1989): *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Anthropos.

DUARTE, Ignasi y BERNAT, Roger (2009): *Querido público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*. Murcia, CENDEAC.

FISCHER-LICHTE, Erika (2011): *Estética de lo performativo*. Madrid, Abada Editores.

HERNÁNDEZ GARRIDO, Raúl. (2012): *Incoherencia de la trama y contradicción del personaje*. Bilbao, Artezblai.

KUHN, Thomas S. (2004): *La estructura de las revoluciones científicas*. México, FCE.

LADDAGA, Reinaldo (2010): *Estética de la emergencia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

LEHMANN, Hans-Thies (2013): *Teatro posdramático*. Murcia, CENDEAC.

LUHMANN, Niklas (2005): *El arte de la sociedad*. México, Herder.

MARINIS, Marco de (1982): *Semiótica del teatro*. Milano, Bompiani.

MARKUS, Sasa (2012): *La parodia en el cine posmoderno*. Barcelona, UOC.

MARTÍNEZ, Agapito (2006): *Cuaderno de dirección teatral*. Madrid, Ñaque.

MOUFFE, Chantal (1999): *El retorno de lo político*. Barcelona, Paidós.

NANCY, Jean-Luc (2003): *El sentido del mundo*. Buenos Aires, La Marca Editora.

----- (2001): *La comunidad desobrada*. Madrid, Arena Libros.

PERETTI, Cristina de (1989): *Jacques Derrida: texto y deconstrucción*. Barcelona, Anthropos.

RANCIERE, Jacques (2010): *El espectador emancipado*. Castellón, Ellago Ediciones.

SAGASETA, Julia E. (2013): *Teatralidad expandida*. Buenos Aires, Nueva Generación.

SÁNCHEZ, José A. (2002): "La estética relacional: comentario al libro de Nicolás Bourriaud". Consulta 13/02/2014.

<http://joseasanchez.arte:a.org/node/640>

----- (2008): "El teatro en el campo expandido". *Quadern Portatils*, nº 16. Consulta: 25/11/2013.

[http://www.macba.cat/uploads/20081110/QP\\_16\\_Sanchez.pdf](http://www.macba.cat/uploads/20081110/QP_16_Sanchez.pdf).

----- (2007): *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid, Visor.

----- (1999): *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

SARRAZAC, Jean: Pierre (2011): *Juegos de sueño y otros rodeos: alternativas a la fábula en la dramaturgia*.

México, Toma Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas.

TRASTOY, Beatriz y ZAYAS DE LIMA, Perla (2006): *Lenguajes escénicos*.

Buenos Aires. Prometeo.

VICENTE, César de (2013): *La escena constituyente*. Madrid, Centro de Documentación Crítica.

## Imágenes de puestas en escena utilizadas

Págs. 2 y 3: *Black Tie*, de Rimini Protokoll

Págs. 4 y 5: *Inferno*, de Romeo Castellucci

Págs. 6 y 7: *Pendiente de voto*, de Roger Bernat

Págs. 8 y 9: *Dies irae*, de Soterraneo

Págs. 10 y 11: *Golgota Picnic*, de Rodrigo García

Págs. 12 y 13: *Las posiciones*, de Los Torreznos

Págs. 14 y 15: *Teatro legislativo*, de Es-

tudiantes per Empréstito

Págs. 16 y 17: *Más menos cero*, de Christoph Marthaler

Págs. 18 y 19: *Todo el cielo sobre la tierra (El síndrome de Wendy)*, de Angélica Liddell

Págs. 20, 21 y 24: *Dominic Public*, de Roger Bernat

Págs. 22 y 23: *On the concept of the face*, de Romeo Castellucci