

## PRÓLOGO

La aparición del ensayo de Alfonso Sastre *El drama y sus lenguajes* (2000-2001), que supone toda una conceptualización del proceso dramático y un análisis acerca de la especificidad artística del teatro, constituye el final de la modernidad en el discurso crítico de las artes escénicas. El esfuerzo venía precedido de todo un conjunto de trabajos imprescindibles sobre la imaginación, la risa o el realismo que Sastre había ido escribiendo desde 1956, y que son determinantes para comprender la significación que el teatro ha tenido para las sociedades donde la cultura burguesa y la cultura de la clase media han sido dominantes. En el tiempo en el que Sastre ha desarrollado su proyecto teórico, Erika Fischer-Lichte ha situado, con inicio en esa década de los cincuenta, el cambio de paradigma que define como *estética de lo performativo*, y que –de hecho– supone la aparición del discurso crítico posmoderno en las artes escénicas. Su libro de 2004, *Ästhetik des Performativen*, compone los fundamentos de la estética teatral posmoderna y el análisis de la emergencia de condiciones que determinan la aparición de una nueva relación entre los participantes a una realización escénica. Su ensayo, como otros textos, indagaron en la nueva problemática que se ha ido enriqueciendo con las aportaciones de Juan Villegas, Jacques Delcuvellerie, Augusto Boal, Hans-Thies Lehmann, o José Antonio Sánchez hasta constituir una relevante teoría interpretativa de las nuevas prácticas escénicas que se desvinculaban, cuando no directamente rompían, con el modelo teatral dramático que había funcionado durante más de un siglo en buena parte del mundo. En este sentido, el libro de Juan Pedro Enrile supone un esfuerzo sintético de conceptualización del nuevo proceso dramático y de las consecuencias que para la práctica escénica tiene, sin obviar las rupturas que el mismo produce en la historia del teatro.

En lo que respecta a ese cambio de paradigma, lo que no quedaba claro para muchos, entonces y ahora, era si la nueva estética tenía una capacidad crítica tan potente y productiva como la había tenido la modernidad, a pesar de que desde el primer momento –con el Living Theatre o el Teatro del Oprimido, por ejemplo– pudiera afirmarse que sí. Durante casi cincuenta años, el discurso crítico

posmoderno ha dado respuestas a estas dudas. Este carácter crítico se ha expresado en enunciados como “retorno de lo real”, “política nocturna”, “subjetividad nómada”, “teatro de intervención”, “radicante”, “conocimientos situados” o “teatro civil”. Y tampoco era ni mucho menos evidente que se pudiera reconocer que el cambio de paradigma mostraba que los límites del teatro eran, en realidad, marcos interpretativos históricamente constituidos, sometidos igualmente a crítica y modificables. *Teatro relacional* define una parte de ese nuevo marco, y reconoce su origen al situarse de espaldas a la tradición moderna sin pretender, al mismo tiempo, reducirla a cenizas.

En los últimos años, todo un conjunto de diferentes investigaciones publicadas en revistas y libros han definido con claridad uno de los elementos fundamentales del nuevo paradigma: el desplazamiento de la centralidad en el discurso teatral de *lo formal*, una experiencia social solidificada (según la brillante explicación de Ernst Fischer), instituida por la norma estético-dramática; hacia *lo relacional*, una experiencia social fusionada, definida por la anomalía estético-modal, donde modal significaría, siguiendo a Jordi Claramonte, “un pensamiento de lo necesario, lo posible y lo efectivo aplicado en el ámbito de la producción artística, la sensibilidad estética y el despliegue político de ambas”. Naturalmente, este cambio es el resultado de toda una transformación del mundo que ha afectado a todos los órdenes: desde la filosofía hasta el urbanismo, desde la literatura hasta la identidad social, algo que, por cierto, recoge perfectamente en sus líneas generales el ensayo de Enrile.

Pero *Teatro relacional* avanza más allá de donde podría esperarse de una exposición introductoria al tema, y lo hace precisamente por la operación teórica que realiza al determinar lo relacional no solo como un concepto *explicativo* sino básicamente como un concepto *productivo*, transversal y democrático. Esto marca un punto de inflexión en los discursos críticos posmodernos en torno a las artes escénicas al elaborar un *concepto* capaz de comprender el nuevo objeto, su campo de actuación y su naturaleza fundamentalmente política. Un concepto que tiene componentes de diversa procedencia por los que se define, y que resultan inseparables dentro de él, tal y como señalaban Guattari y Deleuze en su *¿Qué es la filosofía?* La consistencia del concepto *relacional* procede precisamente de que sus elementos heterogéneos (que se usan en sociología, en filosofía, etc.) se articulan aquí para dar un radical conocimiento del mundo que vivimos y su potencia productiva para cambiarlo. *Lo relacional* supone colocar el peso de las significaciones, la fuerza de las emociones, la potencia de las expresiones en un *territorio* y no en ninguna esencia humana, en un marco histórico-social que resulta siempre contingente e inestable y, por lo mismo, irrecuperable por el orden social dominante. Es por ello que a lo largo de todo el libro, Enrile distingue, por ejemplo, entre las movilizaciones que buscan el encuentro de un grupo de gentes para

divertirse (relacional diríamos como *noción*) o para acentuar paradójicamente las identidades excluyentes y la mercantilización de los individuos, y los contextos producidos por los dispositivos del teatro relacional que impulsan transformaciones en la *transcurrencia cotidiana* (y no a través de las instituciones sociales de representación y gestión) y marcan las posibilidades de confrontación con los aparatos de control y disciplinamiento de nuestras sociedades capitalistas. Tal vez haya que plantear, como crítica a este ensayo, lo que parece una injustificada creencia en que esta potencialidad subversiva del teatro relacional es inmanente al dispositivo mismo, pero esta discusión no tiene interés aquí.

En el texto, relacional establece otra posición, pero no respecto al teatro moderno sino respecto a lo Real. El conjunto de proposiciones que Enrile va estableciendo supone un preciso marco de análisis que se ve confirmado con los numerosos ejemplos que se describen y analizan. Más allá de su delimitación teórica y de su capacidad explicativa que comentábamos, la idea de teatro relacional que aparece en este libro es la de una *matriz productiva* que da cuenta perfectamente de cómo se realiza (un dispositivo específico), qué realiza (un acontecimiento), a quiénes implica (su carácter colaborativo), cuándo (el tiempo compartido) y en dónde (el espacio de las interrelaciones); así como una lógica no lineal, pero tampoco dialéctica. En este sentido, los efectos de la teoría del teatro relacional sobre el discurso crítico de las artes escénicas son, precisamente, la problematización en el interior de lo que Guattari denominaba las “conformaciones territorializadas de enunciación”, en este caso, lo que se puede o no decir acerca del teatro, lo que habilita a hablar o no de teatro. Por eso, este ensayo actúa desterritorializando la teoría teatral, es decir, estableciendo numerosos puntos de fuga, para reterritorializarla de nuevo en el proceso de autoproducción de la sociedad en términos de subjetividades situadas; de institución imaginaria de la sociedad en términos de identidades performativas.

Otro aspecto fundamental de este libro es su firme convicción en que la posición que se adopta en él coloca al teatro en un nuevo lugar: por una parte, las herramientas críticas que habían servido para comprenderlo se quedan obsoletas; por otra parte, los modos de argumentar que habían llenado páginas y páginas de trabajos se vuelven limitados. Y eso por la simple razón de que Enrile no se coloca antes del hecho teatral, como hace la norma; sino después. Por la misma razón, su texto no discute con el teatro moderno sino que caracteriza las prácticas que pueden constituirse como emancipadoras, dado que se muestran como antagónicas a los mecanismos disciplinarios del teatro representacional; *al mismo tiempo* que colaborativas, estableciendo sinautorías o autorías compuestas; *al mismo tiempo* que compartidas, determinadas por las disposiciones de los participantes; *al mismo tiempo* que constructoras de acontecimientos escénicos, lo que favorece el disenso y la posibilidad de una realidad distinta. El afán que

impulsa este ensayo no es el de atacar al teatro moderno sino el de mostrar la potencia de un teatro crítico posmoderno. Es, en realidad, un mapa con el que se quiere transitar caminos que no existen, ya que ninguna realización escénica del teatro relacional puede repetirse, tal y como quería Artaud. Esto está claro desde el comienzo del libro y se reafirma cuando vamos leyendo cómo se construye la teoría y se informa de la práctica, así como el rigor con el que Enrile hace el mapa de los posibles y traza la ruta de las distintas líneas de fuga que definen.

Este libro no nace de la nada, sino que procede de un largo trabajo de investigación que produjo, entre otros materiales y dispositivos, una página electrónica [www.teatrorelacional.es](http://www.teatrorelacional.es), en la que, además de distintos textos elaborados por los tres responsables de la misma, Agustina Aragón, Ana Contreras y el propio Juan Pedro Enrile, se encuentran diversos artículos sobre el tema. En la página principal se indica que “El propósito [de esta página] es elaborar experiencias que consigan crear un vínculo entre la vida y el arte y se conviertan así en actos de intervención de la realidad sociopolítica, en intersticios sociales, alejados del teatro convencional y canonizado que prima en el panorama contemporáneo. Actualmente, a partir de los fundamentos de la estética relacional enunciados por el comisario de exposiciones y crítico de arte Nicolas Bourriaud, el teatro relacional indaga en las posibilidades de un modelo de teatro como vivencia y acontecimiento en el que el propio acto de comunicación propicie la construcción de comunidades temporales participativas capaces de encauzar el disenso.”

En efecto, lo relacional devuelve al teatro a la vida de la que se había autonomizado con el triunfo de la Ilustración. En todo caso, *Teatro relacional* describe cómo es el nuevo campo de antagonismos en el ámbito del teatro que sigue siendo, como insistía Brecht, el de la realidad.

CÉSAR DE VICENTE HERNANDO

## CAPÍTULO 1.

# INTRODUCCIÓN

Con esta publicación hemos querido proporcionar al lector interesado un material de acercamiento al Teatro relacional, en lo sucesivo TR, con una fusión de contenidos que no existía en castellano como manual de introducción en este campo. El TR no pretende construir un objeto acabado para mostrarlo en uno de los grandes contenedores de la cultura disciplinaria, sino que lo que quiere es construir el acontecimiento de encontrarse en el mundo. Por lo tanto, supone un revisionismo del teatro por cuanto que rechaza el dispositivo escénico convencional para proponer otra teatralidad. Una teatralidad que se fundamenta en la creación de dispositivos relacionales en los que los espectadores participan de la creación escénica, y por lo tanto, se formula un tipo de espectador distinto al hegemónico en el teatro convencional. Un público que pasa de tener la autoridad de interpretar lo que ocurre en escena, a tener la autoridad de modificar lo que ocurre en escena, la propia materialidad escénica. Este es uno de los elementos básicos que plantea el TR, el ofrecer a los espectadores la posibilidad de modificar la realidad en lugar de interpretarla, ya que los espectadores pasan de ser observadores de algo a cocreadores del hecho escénico. Además, esta teatralidad se fundamenta en la creación de un dispositivo en el que se cuestiona algún determinado hecho histórico que tiene un valor, social, político o económico, que explica las causas profundas que hacen posible esa realidad concreta, la estructura de poder que esconde. Esto posibilita que los espectadores experimenten la propia situación que se quiere visibilizar ya que son ellos mismos los que forman parte de la situación, produciendo así una de las formas del teatro documento posmoderno.

Para construir este acercamiento teórico al TR hemos estructurado el manual en los siguientes capítulos.

Primero, en “La estética relacional” hacemos un recorrido por diferentes disciplinas para comprobar que el concepto relacional es clave en muchas de las investigaciones contemporáneas, no solo las investigaciones escénicas. El pensamiento relacional invade gran parte de las investigaciones contemporáneas,

como en sociología donde Pier Paolo Donati plantea un enfoque no esencialista de la sociología para comprenderla siempre como un acontecimiento emergente provocado por unas relaciones históricas. En filosofía con Jean-Luc Nancy que aporta una formulación del ser como un singular plural, es decir, el individuo no se hace para posteriormente relacionarse con los demás sino que en la relación se singulariza. En geografía con Doreen Massey que aporta una nueva forma de comprender el espacio no como una superficie sino como el lugar de lo social, y por lo tanto el espacio es el lugar en el que se hace posible las relaciones. En política con Ernesto Laclau y Chantal Mouffe que plantean una política relacional que se aparta del objetivo del consenso para defender una democracia radical organizada alrededor de un antagonismo sin solución.

Además de estas, hay otras investigaciones realizadas desde la perspectiva relacional, como los últimos descubrimientos en neurociencia, en lingüística, en la psicología social o la psicología de la Gestalt, etc. Al contexto artístico el planteamiento relacional llega en 1998 con *Estética relacional*, de Nicolas Bourriaud, en donde se plantea una estética fundamentada en las relaciones humanas y que hace de la obra artística un contexto en donde se producen relaciones distintas a las establecidas por el sistema de control en el que vivimos.

A continuación, en “El dispositivo del teatro relacional”, comenzamos a construir la teoría del TR, aclarando que cualquier teatralidad es un dispositivo que produce subjetividad y que condiciona la manera en que los cuerpos se comportan en el espacio. El dispositivo del teatro convencional, por ejemplo, formula un público específico que configura un tipo de relaciones sociales. En realidad en el transcurso de la vida estamos siempre en dispositivos que pretenden ejercer el control. Sin embargo, también podemos utilizar estos mismos dispositivos para emanciparnos. El TR va a cuestionar estos dispositivos que organizan la vida, como es el caso del teatro hegemónico en el que unos hacen mientras otros observan, para plantear un dispositivo participativo en el que los espectadores intervienen en la creación de la realización escénica. Así, la dramaturgia del TR, consiste en idear unas instrucciones para generar un contexto escénico participativo, es algo muy similar a la creación de un juego en el que intervienen varios jugadores. Este dispositivo en el que los participantes van a jugar debe ser libre y sustituir las reglas que organizan la vida cotidiana por otras reglas que generan una realización escénica relacional. Del mismo modo que en la dramaturgia narrativa se sigue un modelo de ruptura de equilibrio con un incidente que desencadena la acción, en el TR también se produce un desequilibrio, pero en este caso no en el personaje sino en el público que tiene que participar de la propia realización escénica y tomar decisiones. No se trata por lo tanto de construir una narración, una argumentación o una asociación de ideas sino un dispositivo participativo.

En el capítulo, “La producción escénica participativa”, veremos que el cuestionamiento de la representación escénica se basa, entre otras cosas, en el descrédito de la propia noción de representación debido a la diversidad de procedimientos representativos, que son en realidad mecanismos disciplinarios al servicio de los sistemas de control. En la representación escénica convencional bajo el marco de la producción de significados, el público sigue estando enfrentado, a oscuras y en silencio, sigue sin poder participar de la producción escénica. En el TR no se trata de ofrecer al público un proceso exclusivamente intelectual, en el que cada espectador puede construir significados a partir de una representación escénica, sino de ofrecerle la posibilidad de participar en una situación dada, es un proceso físico que se activa al participar en el evento, por lo que no se puede saber con certeza lo que ocurrirá durante la realización escénica, ya que lo que se construye es un contexto en donde pueden ocurrir cosas. No hay una interpretación del mundo, unos sentidos que expresar desde la escena, sino una venida a la presencia, un encuentro con el público, un *tocar* el mundo allí donde la existencia hace sentidos. Esta teatralidad implica físicamente a los espectadores en la realización escénica porque rechaza la separación entre el mundo de las ideas y el mundo de los cuerpos, para defender que a través del cuerpo el ser se vincula al mundo. El verdadero conocimiento pasa por la manera en que se relacionan nuestros cuerpos en este momento, en este contexto concreto en el que nos encontramos. Por esto, el TR exige la autonomía de la escena, rompiendo cualquier ligazón a la necesidad de reproducir algo existente, para poder generar un acontecimiento escénico.

Posteriormente, en “El acontecimiento escénico”, describimos cómo el teatro convencional, de la misma manera que buena parte de la cultura occidental, ha estado vinculado a la noción de creación monumental, es decir, la representación escénica se ha relacionado con el concepto de grandes obras acabadas, sólidas y duraderas, en detrimento del encuentro, del acontecimiento. Esta tradición todavía invade la creación contemporánea con sus grandes monumentos, productos acabados y separados de la existencia cotidiana. Las grandes obras de arte exhibidas en los grandes contenedores de cultura aparecen al espectador muchas veces sin conexión con su realidad cotidiana. Por lo que se produce una separación entre la vida cotidiana y el mundo del arte, como si el arte tuviera que ver exclusivamente con el mundo de las ideas y no con los deseos y comportamientos de los espectadores.

El TR pretende superar esta dualidad falsa entre el arte y la vida para defender las presencias presentes, la *performatividad*, es decir, la *copresencia* corporal de actores y espectadores y los procesos impredecibles durante los cuales surgen cosas no planificadas en su totalidad. En esta teatralidad lo importante es la experiencia compartida de cuerpos reales y espacios reales. Pasando así de

representar ficciones a producir acontecimientos. El TR pretende generar unas relaciones diferentes a las impuestas en el teatro convencional y construir un dispositivo en donde ocurran acontecimientos escénicos, y por lo tanto otro tipo de relaciones, abiertas a lo contingente, y en donde se recupere al aquí y ahora de la creación artística.

Por todo esto, las realizaciones escénicas relacionales no son referenciales, en la medida en que no se refieren a algo existente con anterioridad a la propia acción, a un texto a representar, a una sustancia o esencia a expresar, no hay una identidad estable, fija, a poner en escena. De este modo el TR se define como actividad de producción en lugar de como producto, como una fuerza activa en lugar de como obra, se pasa de representar algo a producir un acontecimiento.

En el capítulo, “Una forma de teatro político”, establecemos la diferencia entre el TR y las demás formas de teatro participativo al establecer su carácter político. Cualquier forma de teatro político cuestiona la ficción dominante, las narraciones que cohesionan el sistema, para desvelar los mecanismos de poder que se encuentran tras estas narraciones. La mayor parte del teatro que podemos ver en nuestras ciudades europeas continúa construyéndose a partir de un modelo burgués, que sigue ofreciendo la problemática burguesa como la problemática del ser humano. El teatro burgués se construye a partir de la causalidad, del tiempo lineal, de la continuidad espacial, del individuo como centro del mundo, etc. Por lo que se ofrece la ficción de un mundo en el que los individuos dependen de sus capacidades para lograr sus objetivos en una lucha contra el sistema realizada en un tiempo lineal y en una sucesión de sucesos causales. Los conflictos sociales que generan desigualdad, pobreza, falta de recursos, paro, ausencia de dignidad, etc., se ocultan, ofreciendo el discurso de que son producidos por individuos tiranos. Al contrario, el teatro político se pregunta sobre la estructura de poder que determinan las condiciones sociales que hacen posible los hechos históricos.

A continuación, en “El teatro documento posmoderno”, describimos que una forma de teatro político es el teatro documento, el cual surge en los años 60 con obras como *El vicario* de Rolf Hochhuth o *La indagación* de Peter Weiss y que renuncia a la ficción para escenificar un material auténtico. El dramaturgo busca el material en un hecho histórico representativo de una realidad concreta, y lo ordena para construir una realización escénica que respete lo máximo posible los personajes, sucesos, incluso los diálogos que se produjeron. Sin embargo el teatro documento no es un teatro historicista, es decir, no toma los hechos tal como ocurrieron y los escenifica, sino que pretende visibilizar la estructura social que está por debajo de los acontecimientos y que los hace posibles.

El teatro documento en la posmodernidad se desvincula de discursos totalizantes para formularse como un arte contextual, cuyo objetivo son las realidades concretas y fragmentadas. Esta mirada sobre lo local junto al cuestionamiento de



la propia noción de representatividad hace que el teatro documento posmoderno se cuestione el dispositivo del teatro convencional. Los espacios teatrales convencionales son contenedores de cultura monumental que imponen unos marcos para percibir la obra, y por lo tanto crean una específica relación entre el objeto cultural y los espectadores. Desde la escena se ofrecen a los espectadores algunas significaciones sobre algún hecho histórico. El teatro documento posmoderno no pretende continuar escenificando significaciones del mundo, interpretaciones de hechos históricos, sino entrar en el mundo, construir encuentros con el público de los que surgirán los documentos. No se trata de representar el documento sino de producirlo con el público. No se trata de interpretar el mundo sino de transformarlo. No es posible salir de la ficción dominante, de las simulaciones y las repeticiones, desde las representaciones convencionales en las que el espectador asiste tranquilamente al escaparate cultural, es en el espacio intersubjetivo donde se desmontan las representaciones. No se trata de seguir buscando sentidos sino de liberarse de las subjetividades impuestas por el sistema disciplinario para producir un documento de relación.

En el bloque “La creación colaborativa”, profundizamos en el carácter colaborativo del TR, en el que el individuo deja paso al grupo creador, del mismo modo que las narrativas organizadas en torno al individuo y sus capacidades, fundamento del teatro burgués, dejan paso a narrativas centradas en los conflictos sociales. El objetivo del TR no es que unos cuantos construyan un discurso para ser mostrados a los demás, sino la construcción de contextos en los que se reconfigure materialmente el territorio común, por lo que la realización escénica no se organiza en torno a un objeto que se exhibe delante de unos espectadores, sino de un encuentro colaborativo que pretende generar un acontecimiento comunitario que proponga nuevas formas de relacionarse.

Para acercarse a esta nueva forma escénica es necesario comprender que la individualidad moderna no conlleva el desarrollo del individuo, sino más bien su atomización y su fragilidad ante un sistema hostil que precisamente va en contra de su desarrollo. Un mundo de individualidades es un mundo enfrentado y sin posibilidad de cooperar, en el que desaparece el espacio común ya que se anula el espacio de encuentro. La sociedad moderna potencia al individualista que utiliza el espacio común para perseguir sus objetivos individuales, anulando cualquier posibilidad de encontrarse con el otro y en la colaboración poder singularizarse. La capacidad de desarrollarse debería desligarse de la competición entre los seres humanos para pasar a designar la capacidad que tenemos de colaborar, de construir espacios comunes, abiertos al ser singular plural.

En el capítulo titulado “El tiempo compartido”, explicamos la radical diferencia en la concepción del tiempo entre el TR y el teatro convencional. En el teatro hegemónico el modelo del tiempo sigue siendo el concebido por la Ilustración, un

tiempo racional, lineal, sucesivo, causal, dirigido a un final, y por lo tanto es un tiempo homogéneo sustraído a las experiencias concretas. Al contrario, en el TR el tiempo es compartido y abierto a lo contingente lo que provoca procesos que se interrelacionan con el devenir temporal de los espectadores. En las realizaciones escénicas relacionales el tiempo se comprende como un proceso esencialmente psicológico, imposible de predecir con anterioridad a la experiencia. Cada realización escénica tiene su tiempo específico construido con los espectadores. Esto provoca que la duración de una realización escénica relacional varíe en función de la manera en que el público reacciona. Este carácter procesual es una manera de enfrentarse al sistema de control, a los marcos en los que se encierra la cultura. Un proceso abierto es un desafío a lo predecible, a las autopistas culturales en donde se encauza la mayor parte del teatro, es una manera de agrandar la teatralidad. Por esto el TR es una actividad de producción y no un producto, es un contexto vivo y no una obra ya hecha, pasando de dar primacía a la obra acabada a dársela al acontecimiento escénico.

En “El espacio de las interrelaciones”, establecemos la singularidad del espacio en el TR, muy diferente de la que trabaja el teatro convencional, en el que se construye una abstracción para ofrecérsela al público como una metáfora del mundo, desde las monumentales esferas separadas de la realidad cotidiana en que se han convertido los espacios teatrales convencionales, los grandes contenedores de cultura. Al contrario, en el TR se concibe el espacio como un lugar que forma parte del mundo, que permanece entrelazado con lo “real”, como un fragmento de vida. Por lo que el espacio se identifica con la dimensión de la pluralidad, con lo que hace posible lo social. Por esto el TR rechaza la visión esencialista de los espacios y sus marcos de percepción para insertarse en el espacio cotidiano de los espectadores, haciendo que cada espacio tenga el significado que le encuentre cada realización escénica específica. En lugar de las nociones espaciales regidas por signos convencionales, el TR plantea la concepción del espacio fruto de la experiencia directa, de la relación afectiva y multisensorial con el lugar en el que se trabaje.

Finalmente, en el apéndice, incluimos la obra *Pendiente de voto*, de Roger Bernat. Se trata de un ejemplo de TR en formato texto. Está estructurado a partir de preguntas al público por lo que cada realización escénica se materializa de forma distinta en función de las respuestas que cada día obtenga. Además, en cada realización escénica se incorporan datos del contexto social en donde tiene lugar el evento, en este caso es el texto para la realización escénica del 2 de febrero de 2015 en Santiago de Compostela. Por otro lado, *Pendiente de voto* no se puede leer de forma lineal ya que es un texto-mapa que contiene varios recorridos posibles. El lector en el transcurso de la lectura, debe responder a las sucesivas preguntas que se le hacen lo que le llevará por diferentes recorridos. Así, este texto-mapa contiene un conjunto de trayectorias posibles que cada lector deberá elegir.

Finalmente, nos gustaría resaltar en esta introducción que en épocas liminares, como la que estamos viviendo en la actualidad, en las que se producen grandes transformaciones sociales ya que se cuestionan las grandes verdades que cohesionaban el sistema y la sociedad se abre a su pluralidad, florece el teatro participativo. Posteriormente cuando el sistema, sea el que sea, se consolida y aparece la normalización, estabilización y homogeneidad social, lo participativo desaparece. En la historiografía teatral podemos encontrar diversidad de ejemplos en los que se ha tratado al espectador como parte activa en la creación de la realización escénica, por lo que el TR no debe comprenderse como una nueva idea, sino que más bien debería entenderse como una recuperación de una de las esencias del teatro: el encuentro. Este florecimiento del público participativo ha tenido en el s. XX dos grandes épocas: la primera, en los años 20 y 30, con las veladas interdisciplinarias del grupo futurista de Filippo Tommaso Marinetti, los “tours guiados” de los surrealistas, la articulación de foros de ocio artístico herederos del music-hall como el dadaísta Cabaret Voltaire de Hugo Ball y su internacionalización a Berlín, París y Nueva York, las fiestas de la Bauhaus alemana, el Teatro Espontáneo de Jacob Levi Moreno, el agit-prop, los espectáculos de masas rusos, el movimiento Thingspiele de los nacionalsocialistas, los espectáculos sionistas americanos, Max Reinhardt y su “teatro de los cinco mil”, etc. La segunda gran explosión del teatro participativo en el s. XX se produce en los 60 y 70: con el Living Theatre, los teatros de guerrilla, los efímeros pánicos mexicanos, el Performance Group, el Théâtre du Soleil, el Theatre Workshop, la San Francisco Mime Troup, el Open Theatre, el *happening*, el *fluxus*, el accionismo, los situacionistas, las prácticas participativas brasileñas, el Teatro del oprimido y Augusto Boal, las experiencias parateatrales de Jerzy Grotowski, el teatro comunitario argentino, las dramaturgias colectivas colombianas y peruanas, etc.

Esta inquietud por lo participativo aparece en determinadas épocas que podemos definir como liminares, es decir, una situación umbral en la que se cuestionan las grandes narraciones que cohesionan el sistema. Es en estos contextos de transformación social, en los que la ciudadanía se encuentra implicada, cuando renace el interés por lo participativo.

Tanto en los años 20 como en los 60 se puede apreciar una situación social liminar: al finalizar la Primera Guerra Mundial, la economía de Europa estaba en una situación crítica, debido a la alta inflación, la desmovilización de tropas, el desempleo, el endeudamiento contraído durante la contienda, la dificultad de transformar una economía de guerra en una de paz, los desajustes entre la oferta y la demanda, además durante el conflicto Estados Unidos había exportado grandes cantidades de armamento y otros productos, por lo que muchos países europeos eran ahora sus deudores. Alemania, la peor parada por el Tratado de Versalles, debía desembolsar enormes cantidades de dinero como reparaciones

de guerra, lo que provocó su mayor crisis financiera de ese siglo, junto con problemas sociales por la carencia de productos básicos y el alto desempleo. Es en esta década de los veinte cuando se gesta la ideología nazi, en 1921 Hitler llega a ser el líder del Partido Nacional Socialista. Por su parte, Italia vivió también problemas sociales y conflictos económicos que se agravaron por la creencia de que Italia había ganado la guerra pero había perdido la paz. Después de enfrentamientos sociales y breves periodos de normalidad, en octubre de 1922, el rey Víctor Manuel III le encarga a Mussolini, que contaba con el apoyo de conservadores y militares, formar gobierno. En 1922 el Estado libre de Irlanda se independiza del Reino Unido, en ese mismo año se crea la Unión Soviética, después de unos años de guerra, terror y hambre.

Por su parte, en la década de los 60, el ambiente social es de irritación con los valores y estructuras predominantes tanto en Estados Unidos como en Europa. Las protestas populares son cada vez más visibles y extensas, y el movimiento a favor del desarme nuclear, los Derechos Civiles y en contra de la guerra de Vietnam, proporcionan un fuerte impulso a la protesta política colectiva. En Estados Unidos la Asociación Nacional para el Progreso de las Personas de Color, consigue que en 1954, el Tribunal Supremo dictamine como inconstitucional la segregación en la educación. En 1963 como respuesta a las experiencias cotidianas de los negros, Martin Luther King lidera una gran marcha de protesta hacia Washington D. C., en donde pronuncia su discurso: "Tengo un sueño." En 1963 muere en magnicidio John F. Kennedy y un año más tarde el Congreso de Estados Unidos autoriza al presidente Johnson a entrar en la guerra de Vietnam. El Congreso de Estados Unidos aprueba el Acta de Derechos Civiles en 1964. En mayo del 68 muere asesinado Martin Luther King. En junio del 1968 es asesinado Robert F. Kennedy. Las actividades de los Weatherman, una organización de izquierda creada a partir de una facción de una agrupación nacional de estudiantes, Students for a Democratic Society, comenzaron en 1969, colocando bombas en edificios de Estados Unidos. Sus acciones no produjeron ningún muerto ya que evacuaban los edificios antes de destruirlos, pero lograron colocar bombas en edificios tan representativos como el Capitolio o el Pentágono. Se alineaban dentro del marxismo y contra el imperialismo. Por otra parte, estos años fueron también testigos del nacimiento de una nueva cultura protagonizada por los jóvenes, que no solo estaban comprometidos en política como demuestran las manifestaciones contra la guerra, y por los derechos civiles, sino también con la experimentación de nuevas formas de vida, y de expresión cultural que cuestionaban el sistema dominante: el rock, el movimiento *hippie*, la liberación sexual, la vida comunitaria, etc.

Fuera de Estados Unidos, en Europa, este ambiente se generaliza, entre 1957 y 1972 tienen lugar, entre otras cosas, las actividades de la Internacional Situacionista. En mayo del 68, millones de estudiantes y obreros franceses levantan

barricadas por las calles y exigen cambios fundamentales en el sistema político francés. Es la mayor revuelta estudiantil y la mayor huelga general de la historia de Francia. El Living Theatre es expulsado del Festival d'Avignon y se prohíbe la representación de su *Paradise Now*, obra paradigmática del movimiento social de protesta contra el sistema. En Alemania también se suceden las protestas estudiantiles a finales de la década de los sesenta. En junio de 1967 en Berlín Occidental, miles de estudiantes toman las calles en protesta por la visita del Sha de Irán. En las protestas muere un estudiante alemán a causa del disparo en la cabeza de la policía alemana. Este hecho, junto a la brutalidad policial y el amplio rechazo de la guerra de Vietnam, fueron algunos de los factores que hicieron posible el surgimiento del grupo RAF: una de las organizaciones revolucionarias de izquierda radical más activas de la República Federal de Alemania. El grupo RAF, también conocido como la banda Baader-Meinhof, comienza a llevar a cabo sus tácticas de guerrilla urbana, a finales de los sesenta, al principio incendiando tiendas, para pasar posteriormente a robar bancos, atacar edificios militares, comisarías de policía, secuestrar directivos de importantes firmas y finalmente llegar a los asesinatos. En agosto de 1968, los tanques soviéticos y sus aliados del Pacto de Varsovia, aplastan la Primavera de Praga: un pequeño periodo que prometía la liberalización política en Checoslovaquia.

Como hemos visto, estos contextos liminares, en los que se producen fuertes transformaciones sociales son los ambientes en los que renace el teatro participativo. Muchos son los datos que avalan la descripción de la sociedad contemporánea como una sociedad liminar: el ataque terrorista a varios edificios estadounidenses el 11 de septiembre de 2001, las invasiones de Afganistán e Irak, los atentados terroristas del 11 de marzo de 2004 en Atocha, los ataques terroristas en Londres en 2005, los ataques yihadistas en París en 2015, las revoluciones ciudadanas en numerosos países árabes y algunos europeos, como España, con el movimiento 15-M, la pérdida de poder de las estructuras parlamentarias nacionales para ser asumido por organismos supranacionales como el Fondo Monetario Internacional, el Banco Central Europeo o la Comisión Europea, el aumento de la desigualdad, el paro, la inflación, la pobreza, la marginación, etc.

En esta situación liminar la participación del público en la creación escénica vuelve a ser un tema central en la realización escénica contemporánea, lo que se evidencia en la diversidad de investigaciones que tratan el tema del espectador y en el florecimiento de formas escénicas participativas: como el teatro que se realiza en casas particulares, el teatro de calle, el teatro itinerante, las *performances* participativas, el teatro político, el teatro de los sentidos, el teatro foro, el teatro encuentro, el teatro de la escucha, etc. Una de estas formas escénicas participativas es el TR.