

## Nuevos modos de activar el encuentro entre el teatro y sus espectadores



La experiencia del espacio y tiempo cotidianos.

*Ciudades paralelas,*  
de Lola Arias  
y Stefan Kaegi

***Davide Carnevali***  
Berlín - Barcelona

## ***Ciudades paralelas / Parallele Städte***

Un proyecto curado por Lola Arias y Stefan Kaegi

Tour 1: *Biblioteca - El volumen silencioso*, de Ann Hampton y Tim Etchells  
*Hotel - Mucamas*, de Lola Arias

Tour 2: *Fábrica - La fábrica*, de Gerardo Naumann

Tour 3: *Shopping Centre - Primera Internacional de los Shopping Malls*, del grupo Ligna

*Tribunal - Crescendo*, de Christian García

*Casa - Prime Time*, de Dominic Huber

*Estación de trenes - A veces creo que te veo*, de Mariano Pensotti

Extra tour: *Mirador - Review*, de Stefan Kaegi

Producción: Hebbel am Ufer Berlin y Schauspielhaus Zürich

Lugar y fecha de la participación: Berlín, 23 y 24 de septiembre de 2010

Hace poco más de un año, una tarde de finales de septiembre de 2010, me disponía a recoger las llaves de una habitación del Ibis Hotel de la Anhalter Strasse, en Berlín. Ésta que podría parecer una acción perfectamente común resultaba para mi algo extraña, puesto que yo precisamente vivía en Berlín, además en un piso no muy lejos de ahí. Hay que decir que aquella visita al hotel no se debía a que hubiera perdido las llaves de mi casa, ni tampoco a que mantuviera una relación clandestina con alguna amante. En realidad entraba en el hotel para asistir a una obra de teatro.

La expresión "asistir" tiene que ser recibida en el sentido más amplio de la palabra. El pase por aquel hotel era una de las etapas que componían una suerte de tour por la ciudad, que empezaba en la sala central de la biblioteca de la Von Humboldt Universität y se acababa en el techo de la sala 2 del teatro Hebbel am Ufer. Dicho tour, junto con otros dos, formaba parte de un proyecto



titulado *Parallele Städte / Ciudades paralelas*, que se estrenaba por entonces en Berlín, para tocar luego Buenos Aires (noviembre y diciembre 2010), Varsovia (mayo 2011) y Zurich (junio 2011). El proyecto era curado por la polivalente artista argentina Lola Arias (Buenos Aires, 1976) y por el creador suizo Stefan Kaegi (Solothurn, 1973).

Lola Arias era la responsable del acto en el Ibis Hotel, que llevaba el título de *Zimmermädchen, Mucamas* en su traducción al castellano. El acto se desarrolló más o menos de este modo: a una hora previamente establecida yo tuve que acudir a la recepción del hotel; allí recibí una llave -una tarjeta magnética- que abría cinco habitaciones. El recepcionista me indicó el camino a la primera y a partir de ahí yo tenía que seguir las indicaciones que encontraría en cada habitación para completar el recorrido. Estaba prohibido quedarse en una habitación más de diez minutos, pasados los cuales un zumbido me avisaría que el tiempo se había acabado y que tenía que marcharme a la habitación siguiente. De esta manera no se sobrepondría a los otros participantes del tour y cumpliría el recorrido en soledad y anonimato, tal y como estaba predispuesto. Cada una de las cinco habitaciones presentaba un ambiente peculiar y en cada una ocurría algo diferente; sin embargo las cinco tenían algo en común: adentro no había nadie; nadie de carne y hueso por lo menos, sólo voces, objetos y proyecciones. Ningún cuerpo, sólo los rasgos de una presencia pasada.



**Hotel Berlín - Foto: Mikko Gaestel**

Cada habitación daba a conocer la historia de un encargado de la limpieza del hotel: cinco habitaciones, cinco historias diferentes. En la primera, una chica alemana aparecía en la pantalla del televisor; encima de la cama un montón de sábanas aún para limpiar (el olor lo confirmaba). Bajo la cama se encontraba un consolador, la chica explicaba con naturalidad que para ella no era extraño, en la hora de limpiar, encontrarse con alguno de estos objetos tirados en el suelo; y pedía a los visitantes que lo encendieran para ver cómo funcionaba. En la segunda habitación era un inmigrante africano el que narraba las adversidades a las que se había enfrentado en su viaje hacia Berlín, los problemas para poder regularizar su situación y buscar trabajo. Me invitaba a comprobar que sus papeles estaban en regla, las fotocopias se encontraban en una carpeta de cartón enganchada en el reverso de un cuadro colgado en la pared. La tercera habitación estaba llena de fotografías y papelitos. Me puse unos cascos que colgaban de un lector de cd y escuché la voz de una mujer con un marcado acento asiático que explicaba cómo había empezado una relación con un hombre alemán conocido en internet, que finalmente la trajo a Alemania. En la cuarta era el turno de un hombre canario; la voz llegaba a través de varios altavoces, al fondo sonaba el canto de los pájaros. El hombre

contaba cómo echaba de menos Las Palmas, que quedaba “simbolizada” en varias plantas típicas de la vegetación isleña, colocadas hasta en el lavabo. En la última habitación se me pidió que me tumbara tranquilamente en la cama y mirara al techo, donde se proyectaba un vídeo protagonizado por un joven chino, que contaba su día a día en Berlín, entre estudios y trabajo.

A la salida de la quinta habitación me encontré en el pasillo con este mismo chico. Me estaba esperando para enseñarme la planta baja y el sótano del hotel, donde la lavandería y los almacenes, lugares desconocidos para los clientes del hotel, pero no para sus trabajadores. Fue éste el único momento en que me encontré cara a cara con uno de los narradores. Es algo impactante. En los cincuenta minutos precedentes me había acostumbrado a mirar, leer, escuchar, hojear papeles y fotografías; pero no había hablado con nadie. Mi conocimiento de los protagonistas de aquellas historias se había producido de manera mediatizada, distanciada, a través del filtro de imágenes y sonidos digitales. Yo estaba en su mundo, donde ellos normalmente pasan los días; los veía, los escuchaba, pero ellos no estaban ahí.

Según afirma la misma Lola Arias, esta distancia tiene un significado bien claro: los cinco trabajadores son “invisibles” a los clientes del hotel y la mejor manera de hablar de las historias de los “invisibles” es precisamente mantener, subrayar y amplificar la distancia entre nosotros y ellos. Es decir, trasladar a un nivel formal lo que el contenido exige; hacer que yo pisara concretamente aquellos lugares y que notara la ausencia de ellos, y de ese modo que yo viviera *realmente* aquella sensación de distancia, más allá de que oyera hablar de ella. Por este mismo motivo la aparición final en el pasillo es abrumadora: yo y el joven chino compartimos por fin el *hic et nunc*, el lugar y el tiempo real del acontecimiento, ahí donde el teatro reivindica aquella relación de cercanía física que involucra normalmente actor y espectador.

Pero en un caso como éste ¿podemos realmente hablar de “espectador” y “actor”? En el momento en que empezaba a escribir esta ponencia me pregunté qué términos tenía que utilizar para indicar los agentes implicados. Uno de los motivos por los cuales escogí contar la historia en primera persona fue precisamente porque no encontraba una palabra satisfactoria para indicar al receptor. No lo era, por supuesto, el término “espectador”, que mantiene en

mi opinión un significado muy limitado, ya que deriva del latín *specto*, "miro", "observo", pues es un verbo etimológicamente vinculado a la idea de la vista. Yo no me sentía espectador, lo que se esperaba de mí no era solamente que yo mirara, sino que caminara de un sitio a otro, que me moviera por la habitación, que hiciera algo *concreto*: que participara activamente en lo que ocurría. El "hacer", el "actuar", es lo que le compete normalmente al actor y acordémosnos que la palabra griega utilizada por Aristóteles en la *Poética* para indicar los actores es justamente *prattontes*, "los que hacen físicamente". Pero durante la hora que pasé en el hotel no había nadie que "hiciera" algo estando presente delante de mí. Además la palabra "actor" recuerda inmediatamente cierto tipo de teatro basado en las dicotomías actor - espectador y actor - personaje. Lo cierto era que los trabajadores del hotel contando sus historias no estaban encarnando ningún personaje. Quizás la palabra "performer" se adapte mejor a la función que cumplían los narradores, ya que identifica más a quien desempeña una actividad neutra, no representativa. Del mismo modo, cuando a partir de ahora hable de "performance", me referiré al acto performativo en general, y no a la performance en su acepción de género artístico. Pues, como decíamos antes, en nuestro caso no había ningún personaje que representar, los performers simplemente se presentaban a ellos mismos, presentaban las verdaderas historias de sus vidas. Es decir la realidad.

El desfase entre los conceptos de representación y presentación, en alemán *Darstellung* y *Vorstellung*, es un punto fundamental para la identificación de un tipo de teatro que ya no obliga a la realidad a pasar por el filtro de la ficción, sino que la expone directamente al público de manera directa. Cambia entonces el papel que juega el texto y el uso que se hace de ello en el marco del espectáculo, antes que todo porque ya no se trata de llevar ante un patio de butacas una historia escrita adrede para ser *representada* en la escena. La escena instala aquí un doble espacio: el espacio inmaterial de la grabación audiovisual para el performer y el espacio concreto del hotel para el participante. La historia acaba teniendo un papel secundario: más que la historia en sí importa la manera en que la historia se da al receptor, es decir el acto del relato y el hecho de que sean los mismos protagonistas los que "se

relatan". Una "ficcionalización" de dichos relatos, una mediación actoral, no habría surtido el mismo efecto <sup>1</sup> ya que la empatía del público se genera también por compartir un momento de intimidad con el mismo narrador, momento que se amplifica por el hecho de que el encuentro no se produce en un teatro, sino en un espacio "otro", un espacio de uso cotidiano. Para el público es importante ser consciente de que la persona que le está hablando existe realmente y que aquellos son realmente su rostro y su voz, que aquella es su historia y está contada en el modo más directo posible. Otra muestra de que la historia no es precisamente el eje del evento es que en las otras ciudades en las que el proyecto se ha presentado cambiaban los protagonistas y cambiaban también sus historias. Aunque mantuviera cierta fidelidad al modelo, el texto -las palabras de los cinco performers- se podía modificar sin que esto afectara a la identidad del espectáculo.

En el más conocido de sus ensayos <sup>2</sup>, Hans-Thies Lehmann define como *postdramatisches Theater*, teatro postdramático, aquel tipo de montajes basados en una superación de la concepción clásica según la cual el teatro es básicamente drama, texto, y el espectáculo sería sólo la situación contingente pero no necesaria a su existencia. En el teatro postdramático el texto, que clásicamente garantizaba con su organicidad la unidad del espectáculo, pierde su rol central. Volvamos a nuestro caso: más que recrear un *microcosmos* ficcional, el texto aquí es una guía para moverse en el *cosmos* de lo real. Ni tan solo presenta una organicidad narrativa, más bien sólo temática: pese a sus similitudes, desde el punto de vista narrativo las cinco historias están completamente desvinculadas la una de la otra; la ocasión para que se presenten juntas es proporcionada por el hotel como espacio común en el cual los cinco narradores trabajan, es decir un elemento extranarrativo que sirve más o menos como un marco dentro del cual todas las historias encuentran lugar. ¿Qué valor tiene entonces el texto en nuestro caso? ¿Cuál es su tarea? Personalmente creo que dos son las funciones fundamentales:

1. Una primera función *informativa* que -como ya se ha dicho- se propone presentar, y no representar, la realidad. Los datos biográficos de los protagonistas y sus historias se transmiten al receptor a través de una narración simple y directa. Este tipo de propuesta, que recupera cierta

tradición del teatro oral y del *storytelling*, no es ninguna novedad en la carrera de Lola Arias, baste con recordar el reciente *Mi vida después* (2009), en el cual seis performers reconstruyen la vida de sus padres en la Argentina de la dictadura; o los otros proyectos con Stefan Kaegi, como *Airport Kids* (2008) y *Chacara paraiso* (2007). Por su parte, el mismo Kaegi va constantemente explotando este planteamiento bajo la etiqueta Rimini Protokoll (en cooperación con Helgard Haug y Daniel Wetzel), llevando al escenario los que Miriam Dreysse <sup>3</sup> ha definido *Experten des Alltags*, expertos de lo cotidiano, de la realidad: periodistas, políticos, biólogos, camioneros, mucines, etc., a contar sus propias experiencias de vida.

2. Una segunda función del texto es la que podríamos definir *conativa*, o *performativa*: es decir la de dar una orden, un *imput*, al receptor, con el fin de estimular su actividad. Cuando la chica alemana de la primera habitación pedía al visitante que se agachara y mirara bajo la cama, recogiera el consolador y lo encendiera, el performer estaba invitando al receptor a jugar. Y más: en este momento el receptor estaba re-creando, en el mismo ambiente, una situación en la cual el performer se encuentra más o menos habitualmente en su vida real. El performer le estaba pidiendo al receptor que le sustituyera, que viviera de alguna manera la que es su propia experiencia cotidiana.

En su ensayo *Ästhetik des Performativen* <sup>4</sup> (*Estética de lo performativo*), Erika Fischer-Lichte se ha ocupado sobre todo de la relación entre performer y público en este tipo de teatro, en el cual la participación activa del receptor es fundamental en la medida en que contribuye a crear *in fieri* la obra. Pensemos, por ejemplo, en la aparición del joven chino a la salida de la quinta habitación: la última parte de la performance no es otra cosa que un diálogo, en el sentido literal del término, entre performer y receptor. Generalmente en este punto de la performance el visitante no ve la hora de hacer preguntas al trabajador del hotel; después de cincuenta minutos de imágenes y sonidos uno tiene muchas ganas, si no necesidad, de contacto humano, de verse cara a cara con una persona de verdad. Lo que performer y receptor se dirán, por supuesto, no es predecible ni está previamente escrito, sino que se va escribiendo según la voluntad de ambos.



Este tipo de interacción es llamado por Erika Fischer-Lichte *Feedback-Schleife*, algo como “retro-alimentación”. En su grado máximo -es decir cuando el performer consigue que el receptor a su vez genere actos que influyen los actos sucesivos del performer, y así sucesivamente como una cadena- la retroalimentación acaba siendo la esencia misma del espectáculo y en este caso Fischer-Lichte habla de *autopoiesis*, el principio según el cual un espectáculo se genera a sí mismo. Ahora será mucho más complicado distinguir los límites de los dos procesos de creación y recepción, ya que los dos componentes, performer y receptor, dejan de gozar de una definición estable respecto a su propio papel. Prerrogativa de dicho fenómeno es precisamente que creador y receptor compartan un tiempo y un espacio, y que dichos tiempo y espacio dejen de ser el tiempo y el espacio “sagrados” de la ficción, para volverse un tiempo y un espacio “reales”, concretos, cotidianos. Eso provoca asimismo una reducción de distancia entre el momento de la creación y el momento de la recepción; de aquí la dificultad de ver el espectáculo como algo que está hecho y acabado: lo que sucede en la escena es más bien un proceso en devenir continuo; y así precisamente queda reflejado el devenir continuo de la vida real.

Aclarémoslo con otro ejemplo. En otra de las performances que forman parte de *Ciudades paralelas*, la que se titula *Bahnhof (Estación de trenes)*, del creador porteño Mariano Pensotti, cuatro autores sentados en una estación escribían en el ordenador impresiones e historias imaginadas a partir de las impresiones causadas por los transeúntes. Lo que los autores escribían en sus portátiles se proyectaba sobre cuatro pantallas visibles para todos, colocadas en los cuatro rincones de la estación. Los transeúntes eran los verdaderos protagonistas de la performance, ya que con sus reacciones inspiraban o modificaban la actividad de los autores, poniendo en marcha un mecanismo imposible de controlar.

Cuando aquella tarde entré en la estación del metro de Hallesches Tor -donde se ubicaba la performance de Berlín- me di cuenta que uno de los cuatro

autores era una amiga, Anne Habermehl, que yo no veía desde hacía tiempo. Pues la saludé desde el andén de enfrente, y al cabo de un rato apareció en la pantalla correspondiente a su ordenador la frase "Hola Davide, ¿qué tal?". Eso provocó un nuevo saludo por mi parte, es decir otra reacción, que a su vez provocó una reacción en mi vecino, que se puso a hablar conmigo, y otro comentario en la pantalla por parte del autor sobre mí y mi vecino. Por supuesto no es necesario ningún tipo de relación personal previa entre performer y participante a la performance para poner en marcha este mecanismo. El placer o la vergüenza de ser durante algunos minutos un "personaje público" favorecen de todas formas la interacción del participante con el ambiente y con los otros participantes. Algunas de las personas en la estación esperaban poder reconocerse en la narración de uno de los autores y actuaban consecuentemente, por ejemplo procurando más o menos disimuladamente atraer la atención del escritor para aparecer en su relato. Muchos estaban predispuestos a reaccionar a lo que leían, jugando a secundar o frustrar las expectativas que sus "personajes" estaban creando entre el público.

Además hay que tener en cuenta que mientras ocurría todo esto la estación seguía funcionando, es decir que seguían circulando trenes con trabajadores, turistas, etc. que desconocían que en aquel momento en la estación se estaba llevando a cabo una performance. Ellos podían escoger si participar o ignorar el juego, pero en todo caso se mezclaban durante algunos momentos con los que estaban ahí voluntariamente. Ellos también ponían en marcha y alimentaban el mecanismo de acción-reacción, sin que fuera posible saber si lo hacían a propósito o no, sin que fuera posible saber si en aquel momento había de considerarlos público o "no-público", ya que los dos se fundían en el momento en que compartían el espacio y el tiempo de la rutina berlinesa de un día cualquiera.

Esta con-fusión entre "público teatral" y ciudadanos entregados a sus actividades cotidianas era una característica esencial de todo el proyecto *Ciudades paralelas*. En la primera etapa del tour, *Bibliothek (Biblioteca)*, de Ann Hampton y Tim Etchells -el fundador del grupo de performers inglés Forced Entertainment-, los participantes tenían un escritorio reservado en la

biblioteca de la universidad Von Humboldt y conducían su lectura privada de algunos libros bajo las instrucciones de una voz grabada en un iPod, en medio de los centenares de estudiantes y lectores ocasionales que pasan a diario por aquellas salas. También en *Shopping*, del grupo hamburgués Ligna, los participantes se confundían con los clientes de un shopping center; volvían a ser distinguibles cuando, siempre guiados por voces en auriculares, cumplían determinadas acciones interactuando con el ambiente del centro comercial, acciones que podían ser vistas desde el exterior como una suerte de coreografía.

De aquí dos consideraciones. En primer lugar: el espacio escogido para las ocho performances no era el espacio definido y reconocible de una sala teatral, sino la ciudad entera con sus lugares de tránsito a menudo anónimos, zonas fronterizas en las cuales se amplifican los procesos de despersonalización: hoteles, bibliotecas, estaciones, centros comerciales, fábricas. La reconquista del espacio urbano tiene un significado político evidente, aceptando la palabra "político" en el sentido más etimológico de su acepción: "lo que le pertenece a la *polis*", la comunidad. El público se mueve, juega, toma decisiones, es decir se convierte en animal político, parte de una comunidad, partes de un sistema que le obliga a actuar e interactuar, modificando así el decurso de lo que ocurre. Aquí otra vez la correspondencia con la vida real.

Segunda consideración: desarrollándose durante el decurso de un día cualquiera, en ambientes abiertos al tránsito de personas ajenas al evento teatral, la performance replanteaba, además de su relación con el espectador, también su relación con el tiempo y el espacio cotidianos de la ciudad. Por ejemplo: el tiempo que yo empleaba para desplazarme de un sitio a otro durante el tour, ¿debía considerarse tiempo interno a la performance? ¿Aunque yo durante el recorrido parara un rato en el estanco para comprar tabaco? Y ¿cómo vivía este tiempo una persona que no conocía Berlín? Probablemente aquél intentaría aprovechar más el desplazamiento para ver la ciudad (al fin y al cabo se trataba de un *tour*!), mientras yo iba de una performance a otra por la vía más rápida y en bicicleta, ya que los lugares por los que pasaba me eran totalmente familiares. Su percepción del tiempo y del espacio de la performance seguramente adquiriría otro valor distinto al que le



atribuiría yo. Todo esto era algo que Lola Arias y Stefan Kaegi ya habían pensado: la performance estaba programada teniendo en cuenta esta componente aleatoria, que constituía una parte esencial de ella. Espacio performativo y tiempo performativo eran un espacio y un tiempo abiertos, en continuo devenir y siempre modificados por la experiencia del participante. La re-invencción del mundo en un contexto ficcional, tal y como hace el teatro dramático convencional -un actor actúa delante de un espectador en un lugar, en un tiempo y en una situación definidos- es de alguna manera una suerte de ritual apotropaico contra la imposibilidad de controlar la realidad. Ahí el texto y el modo de la representación son funcionales a un recorrido que el espectador sigue bajo el lema del *logos*: la historia estructurada según el principio de cronología y el de causa-efecto, con su planteamiento-nudo-desenlace, con su inicio, punto medio y final, proporciona siempre una visión racional del mundo. En nuestro caso no. El participante se mueve escogiendo libremente su propio recorrido, su propia lectura, que puede variar en cada instante porque el decurso del evento en el cual participa ni es definido ni es del todo predecible, sino que depende de él. El momento performativo se revela entonces como la ocasión en la cual el mundo se manifiesta ya no marcado por el *logos*, sino en su naturaleza escurridiza, imposible de definir con certidumbre. La naturaleza que mejor corresponde a la vida real.

© **Davide Carnevali**