

indeterminación que es todavía ese grupo en la medida en que es algo vivo y que no está totalmente seguro, por tanto, de lo que está haciendo. En su indeterminación radica su potencia como hecho escénico y social.

De alguna manera, esperarían que el propio espacio les diera la respuesta, pero los espacios han perdido la capacidad de determinar la naturaleza de las acciones que en ellos se realizan. Han perdido las huellas que les hacía formar parte de una historia con un sentido dado. El cristal y el acero no guardan memoria del pasado, dice Benjamin refiriéndose a los materiales de la arquitectura moderna, de los que están hechos la mayor parte de los espacios oficiales dedicados al arte, espacios vacíos, en blanco desde los que volver a pensar la historia colectiva de un presente. Los edificios históricos rehabilitados como espacios culturales se suman igualmente, más allá de ese pasado convertido en un sugestivo decorado, a esta posibilidad de transformación que adquieren como espacios culturales. Las posibilidades de actuación quedan abiertas con el objetivo de poder reinventarnos. Espacios diáfanos, polivalentes, donde no quedan rastros de lo que se hizo el día anterior, invitan, cuando no obligan, a esta interrogación sobre el sentido de estar allí. La pregunta resuena en las paredes vacías de la sala. No se da nunca por contestada, es lo que marca la modernidad, el lugar de la ruptura, la posibilidad de lo no previsto, de que pase algo distinto. Sin embargo, el sentido de la tragedia es inminente, incluso lo no previsto está de alguna manera previsto, y por eso la urgencia de la pregunta, y la dificultad para contestarla. En 1933, en el corazón de Europa, con una guerra a las espaldas y con otra por venir, alentada por una crisis económica galopante, Benjamin señalaba la necesidad de la pobreza como condición de la experiencia:

Pobreza y experiencia: esto no hay que entenderlo en el sentido de que la gente desee una experiencia nueva. No, bien al

contrario: quieren librarse de las experiencias, desean un entorno en el que puedan manifestar sin más, pura y claramente, su pobreza (exterior e interior), es decir, que surja algo decente. No son siempre ignorantes o inexpertos y a menudo se puede decir lo contrario: ellos han «devorado» todo eso, «la cultura» y, con ella, el «ser humano», y están ahitos y cansados<sup>141</sup>.

EL ORIGEN COLECTIVO DE LA ESCENA: *EL CRÓMLECH*,  
DE ÓSCAR GÓMEZ

¿Desde qué lugar afrontar esta demanda de decencia? Ese entorno al que se refiere Benjamin en el que la gente «pueda manifestar sin más, pura y claramente, su pobreza (exterior e interior)», una vez que ha devorado toda la cultura, exige replantearse la raíz del encuentro. ¿Qué hay antes de la escena? Este origen es una invención hecha desde un presente, y en tanto que origen compartido es el resultado de una acción colectiva.

En *El crómlech* (*Psicodrama 4*), Óscar Gómez propone literalmente la creación de este vacío como medio de repensarnos de forma colectiva. En relación con el *El triunfo de la libertad*, Juan Lorient insistía en el vacío, traducido en su caso en el hecho de no estar presente físicamente en escena, como un gesto de máxima libertad. No se trata del vacío como punto de llegada, sino como medio de transformación, de llegar a ser otro. En *El crómlech* la acción a la que se invita al público consiste en la construcción de este vacío y a partir de ahí en la posibilidad de cambiar. El proyecto está inspirado en un tipo de construcciones megalíticas que delimitan con grandes piedras un espacio interior generalmente circular. En la presentación del trabajo se recoge la referencia de Jorge de Oteiza a estos monumentos

141 Benjamin, «Experiencia y pobreza», p. 221.

que en el caso del País Vasco tenían proporciones más reducidas: «Los crómlechs son unas pequeñas piedras que dibujan un círculo muy íntimo, muy pequeño, de dos a cinco metros de diámetro y que no tienen nada dentro». En la propuesta escénica este vacío está identificado con la falta, y también, enlazando con la paja seca que delimita el círculo, con la codicia, que en la Edad Media estaba simbolizada por el heno. Se trata de abrir un vacío en un espacio íntimo y social al mismo tiempo, habitualmente saturado de pertenencias y posesiones.

Se hizo por primera vez en el 2013 en San Luis de Potosí (México), y forma parte de una serie denominada psicodramas. Combinando lenguajes como la actuación, la instalación plástica o la performance, estas obras proponen formas distintas de interacción con el público. *Psicofonías del alma*, que aunque se estrenó en el 2004 se continuó haciendo hasta el 2009, es en cierto modo un antecedente de este tipo de trabajos con un formato abierto que busca la cercanía con el público. Aunque la comunicación directa con el espectador estaba ya presente en sus primeros trabajos a mediados de los años noventa con Legaleón, y ha sido una marca de su producción posterior con la Compañía L'Alakran, en estos proyectos, con un formato flexible y sin necesidad de un espacio teatral, se abren las posibilidades de relación con el público más allá del momento de presentación de la obra, a través de talleres o intervenciones posteriores.

El psicodrama, como se describe en el dossier del proyecto, alude a un problema individual que es tratado por medio de instrumentos dramáticos dentro de un contexto social con el fin de que el individuo encuentre una solución<sup>142</sup>. No se trata tanto de realizar un verdadero psicodrama, sino de plantear la obra como respuesta a problemas sociales reales. El grupo va a

142 Dossier pdf. Psychodrame. L'Alakran. Compagnie. Disponible en la página web de la compañía: <http://www.alakran.ch/>. Consultado el 2 de junio de 2015.

tratar de encontrar una solución colectiva a través de la acción. Cada psicodrama gira en torno a un tema: el sentimiento de culpa, la vergüenza, la rabia, y este cuarto, la falta. La manera de desarrollarlos y los formatos de presentación han ido variando, aunque siempre buscando la interacción con el público. A partir del tercero, el de la cólera, los proyectos se hacen más didácticos, de modo que los asistentes puedan apropiarse directamente de la obra. A diferencia del modelo desarrollado por Bertolt Brecht, como explica el director<sup>143</sup>, en los psicodramas la obra termina diluyéndose en el público. No queda nada al margen de la acción colectiva, que en ocasiones se plantea de modo que idealmente el participante pueda continuar practicándola.

Esto se puso especialmente de manifiesto en *Cuarto de hora de cultura metafísica*, en la que se traducía a través de una tabla de movimientos el poema homónimo de Ghérasim Luca. Aunque no pertenece a la serie de psicodramas, el proyecto tiene las mismas características. La coreografía recoge los temas centrales del poema, temas tan abstractos como la muerte, la vida, las ideas, las angustias o el miedo, y los identifica con distintas partes del cuerpo. Lo trascendental se confronta así con lo más físico e inmediato, el propio cuerpo, de modo que las ideas son los ojos, la vida el pecho, las angustias las extremidades o la muerte la espalda. En la primera parte de la obra Esperanza López presenta el proyecto, explicando que se trata de un ejercicio de metafísica colectiva. Posteriormente y al mismo tiempo que lee el poema, Óscar Gómez realiza a modo de ejemplo la serie completa de movimientos. Al final de la sesión se le propone al público un pequeño calentamiento y unos sencillos movimientos con el propósito de poner en práctica el proyecto e incitarle a asistir a los entrenamientos, con la posi-

143 Entrevista inédita con Óscar Gómez y Esperanza López, realizada en el centro cultural La Alhóndiga, en Bilbao, el 29 de mayo de 2015.



16. Cuarto de hora de cultura metafísica, Cia. L'Alakran. Azkuna Zentroa/La Alhóndiga, Bilbao, 2015. Fot. Eva Zuberu.

bilidad también de participar en una performance colectiva el último día.

Los psicodramas ponen en juego el yo personal y el mundo interior de cada participante, por un lado, y la sociedad, por otro. Entre estos dos polos se traza un recorrido a través de la ficción u otras herramientas de creación. Por un lado, se busca una implicación sincera y personal de los participantes, y por otro, el desarrollo de un imaginario sobre el que se construye un espacio colectivo. «Todo el mundo se tiene que sentir implicado en una acción inútil y emotiva, hecha con la gracia de la convicción y de la fe», explica el director<sup>144</sup>, insistiendo en estos dos componentes: la sinceridad, la implicación personal y emotiva, de una parte, y el carácter ficcional, incluso delirante y festivo en muchos casos, de otra. El objetivo de la propuesta es desplazar el lado personal a un ámbito colectivo,

144 Dossier pdf. Psychodrame. L'Alakran, *op. cit.*

al que se llega, paradójicamente, a través del juego, la imaginación y el deseo.

El origen de la escena no pasa solamente por una invención, sino que comienza ahí, con ese acto de invención. Es desde ahí que se plantea el pacto con el público que organiza la escena: vamos a construir un crómlech. Cada espectador tiene que decidir cómo afrontar esa situación sostenida entre todos. La necesidad de tener que tomar una decisión frente a la obra hace que esta adquiera una dimensión que de algún modo va más allá de la obra.

En *El crómlech* la propuesta se desarrolla en dos fases. La primera, en forma de taller a lo largo de una semana, y la segunda, a modo de presentación de la obra en una jornada, al final de la semana, a través de una convocatoria pública en la que los espectadores se inscriben para reservar un turno. Si hubo 9 talleristas, la obra se desarrolla en tandas de nueve personas, que concurren cada media hora, que dura cada turno. Durante ese tiempo, cada espectador es atendido personalmente por uno de los performers. Este le explica el objeto de la obra, que es, literalmente, la construcción del crómlech, que se encuentra en otro espacio y al que el espectador se dirige al final para colocar una piedra que previamente ha escogido. Los encuentros son conducidos de forma distinta en cada caso. Si el punto de partida es común para todos, ligado al vacío y la codicia, el modo de desarrollarlo depende de cada participante. Sí hay, sin embargo, un formato que es también común a todos, que es el marco de la conversación. Aunque cada encuentro lleva a lugares distintos, todos se desarrollan en un tono cercano y personal envuelto en ese cara a cara entre el espectador y el performer. Como en las obras que revisamos al comienzo, la palabra vuelve a convertirse en un instrumento clave. La imagen, en el momento en el que están teniendo lugar los encuentros, es la de una sala con nueve mesas, distantes unas de otras, y dos personas sentadas cada una a un lado de



17. *El crómlech*, Cía. L'Alakran. Artium, Vitoria, 2015. Fot. archivo de la compañía.

la mesa. Como en el *Blackmarket*, aunque en un contexto distinto y con menor número de personas, lo que se oye de fondo son las voces de las conversaciones, interrumpidas por el sonido de alguna acción puntual. Se trata también de transmitirle al espectador una información precisa, contarle para qué ha venido y el sentido de la escena propuesta. Sobre las mesas se encuentra material de papelería, *post it* de colores, rotuladores para escribir, cinta adhesiva.

El recurso a la conversación como modo de estar con el público y unas acciones limitadas a ese espacio de cercanía, tiene que ver también con la creación de ese vacío a través de una serie de preguntas que invitan a la participación, primero por parte de los artistas que proponen el taller, y luego por parte de los talleristas hacia cada espectador. Aunque a un nivel distinto, el proceso de creación se repite: se trata de transmitirle al de fuera que en esta escena lo más importante está por hacer y lo puede hacer él. Se trata, en definitiva, como explica el director, de recuperar el viejo mito de los años sesenta de



18. *El crómlech*, Cía. L'Alakran. Artium, Vitoria, 2015. Fot. Carlota Bustos.

que el participante también puede ser artista, también puede aprovechar esa promesa de felicidad, a la que aludía Nietzsche, que es la creación. De esta forma, lo que se le ofrece al espectador finalmente es un minitaller para que este haga su propia miniobra, o su propia aportación a esta obra colectiva.

A pesar del efecto de tabla rasa, a la vuelta del siglo XX esos grandes espacios vacíos no garantizan nada, están ya llenos de historia, perfectamente identificados en su deseo de no ser identificados. En *El crómlech* se plantea volver a crear este vacío por medio de acciones mínimas, una palabra cercana, cotidiana, al margen de actuaciones llamativas o grandes acciones, a la que seguirá el gesto personal de los participantes. Al final de cada encuentro el espectador se dirige a la sala del crómlech, que se encuentra en el centro de una nave grande, en penumbras, con una iluminación que solo deja ver el círculo de paja, y un leve fondo musical. Cada espectador entra solo y se toma el tiempo necesario, como le dicen antes de entrar, para colocar su piedra. Tanto a la entrada como a la salida, es frecuente

cruzarse con otros participantes, esperando cada uno con su piedra. Aunque no hay un momento de encuentro con el resto de los participantes, el sentido de estar participando de una actividad colectiva, cuyo resultado no depende solo de uno, se siente desde el comienzo.

Aunque la acción final en el caso de *El crómlech* se reviste de un tono místico, en otros psicodramas tuvo una expresión más prosaica, ridícula o festiva, como en la performance utópica colectiva en la que consistió el psicodrama 3, en el 2012. Esta escena tangible, aquella de la que formamos parte físicamente, incluso y sobre todo como espectadores, es siempre distinta de la original, está hecha de otra materia, es más burda o prosaica, se desborda, se filtra y se dispersa, pero de algún modo remite a ese origen imaginario sostenido por esa invención que es el hecho artístico. Este es también el origen que proyectamos hacia el pasado con el fin de crear un relato que explique cómo hemos llegado hasta ahí, que permita entender el conflicto que sostiene una situación presente. Es curioso que el sentido —de nuestra historia— necesite de una invención, de un poderoso acto de invención que en otros tiempos se llamaría un acto de fe, esa misma fe a la que Óscar Gómez apela como actitud con la que participar en la escena. La escena original del encuentro está en la base de prácticas artísticas y espacios no artísticos, de las formas de hacer y protestar socialmente. Remite a la proyección de un conflicto latente, pero ya no se trata de un conflicto individual. Este conflicto tiene que ver con el modo de entendernos como personas públicas, tiene que ver con la posibilidad de sentir y organizar un espacio del que formamos parte y del que en algún momento alguien afirma que es el espacio de todos. Pero ese todos, al que remite la retórica de la democracia, no existe; hay que estar constantemente reinventándolo.

La construcción del crómlech hace sentir este desplazamiento entre la proyección ideal de la escena en torno a un vacío frente al que hay que situarse, y la realidad de la que nace

la necesidad de lo común. La comunidad es un sentimiento que, a la vista de la realidad social de todos los días, se convierte en la expresión de un trauma, la coreografía social de una herida que plantea la pregunta acerca de lo que estamos haciendo —y lo que podríamos hacer—, del sentido que tiene esa situación, y la representación que estamos sosteniendo. Como la psicología freudiana, la escena original también se construye en torno a un vacío, aunque ese vacío no responda a la construcción de una identidad individual o colectiva, sino tan solo a una necesidad de sentirse parte de lo público, uno más, distinto y a la vez igual a los otros, «la belleza de eso de lo que estamos hechos. Una certeza improbable», dice Óscar Gómez en la primera nota a los psicodramas.

#### LA REINVENCIÓN DEL PÚBLICO Y LA IDEA DE OCUPACIÓN:

#### 300 PERSONAS Y UN OSO, DE MIKE BROOKES Y ROSA CASADO

A esa certeza improbable que somos como grupo apunta también el trabajo de Mike Brookes y Rosa Casado. En el año 2008, anticipando la línea de creación que iban a desarrollar a partir de ahí de forma conjunta, realizaron un sencillo proyecto de intervención en el espacio público *Something happening/snapshots* (*Algo está pasando/instantáneas*), que marcaría un punto de inflexión en la producción de Casado, centrada hasta entonces en una obra más estructurada, con un principio, un final y un desarrollo que, sin dejar de mirar al público, se cerraba sobre sí misma. Casualmente, es el mismo año de *Dominio público*, que señala para Roger Bernat el comienzo de los dispositivos de participación. Aunque se trate de propuestas distintas, y más allá de la coincidencia del año, en ambos casos se describe un giro decidido hacia el público como personaje colectivo de la obra.

En *Something happening/snapshots*, la sensación de encuentro, o desencuentro, se acentúa al quedar desprovista de otro tipo de