

sencia de la gente, entre el pasado convertido en ficción y la realidad del público presente, envuelto en otro tipo de ficción escénica, se entrelaza a distintos niveles. Queda una sensación de paso del tiempo, de lo efímero de todo lo que alguna vez fue aceptado como verdad, ya sea en el plano de las ideas científicas, artísticas y políticas, o en el de las convenciones a través de las cuales nos percibimos como parte de una sociedad en un momento dado.

Brookes y Casado han desarrollado numerosos proyectos sobre el acto de recordar como acontecimiento colectivo. Recordar es otra de las acciones mínimas que gira en torno a la palabra. Los materiales que se rescatan del pasado en *What if everything we know is wrong?* no dejan de ser un diálogo con la memoria perdida de la historia. En *Tan solo un pedazo de historia que se repite / Just a little bit of history repeating* se rescata esta memoria común pero de un espacio público a través de intervenciones en ese mismo espacio. La primera vez que se hizo, en Weymouth, al sur del Reino Unido, en el 2010, para el festival de arte multimedia B-side, se reprodujo a través de altavoces el concierto interpretado como cierre de la temporada de verano de 1910 en un templete de una plaza, ocupada hoy por unas galerías con juegos recreativos. Tres años más tarde realizan como parte de esta misma serie *Historic parking lots of Providence/ Introduced birdsong*, una intervención sonora en los aparcamientos del centro de esta ciudad en Estados Unidos. La intervención consistía en la colocación de dispositivos sonoros con cantos de pájaros, que abundaban en la ciudad y que habían ido desapareciendo.

El hecho de recordar pasa por la participación de una capacidad compartida que pone en relación a quien recuerda con un entorno común. Este pasado es el que estas obras recuperan como una forma de experimentar la dimensión colectiva del espacio a través de su historia.

LEER/DESEAR: *EL TRIUNFO DE LA LIBERTAD*, DE LA RIBOT,
JUAN DOMÍNGUEZ Y JUAN LORIENTE

Leer perdió también su carácter de evento colectivo que tuvo en otro momento. En *El triunfo de la libertad*, el acto en sí de la lectura no es el objeto de la obra, sino una acción, o incluso un accidente, provocado por defecto de otro tipo de acciones. Si el texto, que ocupa toda la obra, hubiera estado acompañado por otros materiales, el hecho de leer no se haría tan presente. Pero lo único que acompaña al texto es el vacío de un escenario que subraya la presencia del público, obligado a leer además a una cierta velocidad. Aunque el título de la obra parece evocar épocas de utopías, en *El triunfo de la libertad* la posibilidad del diálogo, del otro y el encuentro, solo se deja sentir como carencias que interrogan al público, no sin cierto humor, acerca de lo que están viviendo.

La obra es el resultado de la colaboración entre La Ribot, Juan Domínguez y Juan Lorient. Los tres comenzaron a trabajar a finales de los años ochenta en Madrid, cuando el ambiente cultural y político era distinto, y aunque La Ribot y Juan Domínguez provienen de la danza, y Juan Lorient de un medio más cercano al teatro, todos comparten un camino que los lleva a confluír en un ámbito en el que la creación está concebida como una forma de hacer a la que de modo genérico el nombre de acción es lo que más conviene. A partir de los años noventa, tanto la serie de *Piezas distinguidas* de La Ribot, como los trabajos de Juan Lorient con Rodrigo García, tienen una clara dimensión performativa, pero no en el sentido de la performance clásica, sino dentro de dispositivos teatrales. A este medio llega también Juan Domínguez desde que inicia un trabajo propio a finales de los noventa tomando como punto de partida el cuestionamiento de su identidad como bailarín y coreógrafo, preguntas que le hizo volverse hacia el público, abriendo un campo de relaciones que se han ido



4. *El triunfo de la libertad*, La Ribot, Juan Domínguez y Juan Lorient. Bonlieu Scène Nationale, Annecy, Francia, 2014. Fot. Gregory Batardon.

replantando en cada proyecto hasta llegar hasta a propuestas de participación como *Clean room*, donde los únicos intérpretes son los asistentes.

El triunfo de la libertad les ofrece la oportunidad de reencontrarse para poner en marcha un proceso de trabajo que tenía que dar cabida a tres personalidades por otro lado muy distintas. Llegado el momento del estreno, en agosto de 2014 en el festival de La Batie en Ginebra, tras un intenso período de trabajo en el que se fueron generando propuestas y materiales, terminan optando por un escenario desnudo y una iluminación tenue que deja ver cuatro tubos leds suspendidos del techo por los que pasa un texto, inicialmente de unos 35 minutos, ampliado luego a una hora. En algún momento los cables que cuelgan desde los tubos parecen moverse ligeramente en mitad de una atmósfera un tanto fantasmal, e

incluso el color de las letras parece cambiar. El público no llega a saber si esos movimientos están ocurriendo realmente o son resultado de la concentración casi hipnótica a la que obliga el ritmo rápido con el que pasan los textos. Además de las variaciones de luz, que en ocasiones se vuelven hacia el patio de butacas, haciendo más presente al público, y dos momentos breves en los que suena música clásica, lo único que se ve es el vacío de la escena y unos textos que van pasando sin nadie que los sostenga más que el propio público. Con la ausencia de actores, performers o bailarines, qué posibilidad cabe de seguir hablando de acción o incluso de teatro, sin embargo, como subraya La Ribot en la presentación de la obra en su página web, se trata de una «pieza para teatro». ¿A qué tipo de teatro se refiere? En cierto modo, a lo que siempre ha sido en mayor o menor medida el teatro, un fenómeno que lo termina de completar el público reaccionando al deseo que se proyecta desde la obra. En este caso, estos no están en escena, pero sí las huellas de ese deseo compartido. Es desde ahí que la obra se dirige al público.

Los contextos en los que se programa la obra, ya sean de danza, teatro o artes escénicas en general, hacen que se eche de menos la presencia de tres creadores conocidos, por otro lado, de gran parte del público que asiste con unas expectativas. El formato teatral hace que la ausencia de estos se convierta en una forma más de decir algo, una forma de no acción planteada como reflexión práctica sobre las posibilidades de la propia acción. «Cultivo el odio a la acción como una flor de invierno», es la cita atribuida a Pessoa que se lee en un momento de la obra. ¿Cuál es el espacio que le queda todavía al creador expuesto en un escenario frente al público? ¿Es esta otra forma más de exponerse? Tres artistas con más de veinte años de recorrido y una evolución que pasa por géneros distintos, pero siempre a través del cuerpo y la presencia directa y a menudo cercana, deciden no salir a escena como un modo de mostrar

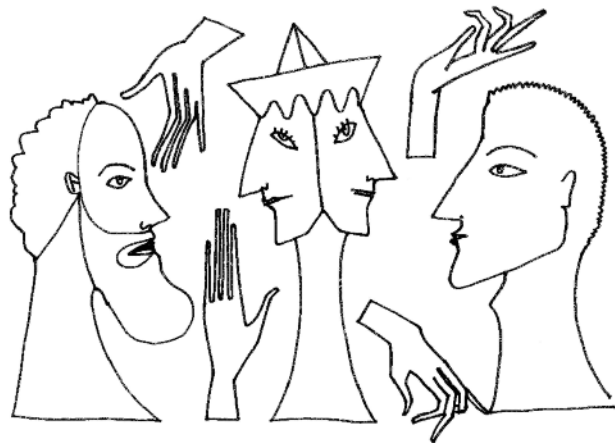
el resultado de un proceso con una vocación social que se hace explícita desde el propio título.

La falta de intérpretes se la lleva en forma de pregunta un público que se encuentra sin nadie con quien encontrarse más que ellos mismos. El hecho escénico se desplaza del escenario hacia la platea, y los espectadores quedan sin saber exactamente cómo aceptar esa invitación a un juego lleno de preguntas que parece incitar a una conversación, a algún tipo de reacción o movimiento que no se va a dar. En su lugar queda flotando la posibilidad y el deseo. Evidentemente, si la obra se presentara como instalación en una galería de arte, el efecto teatral se perdería y con ello la conciencia de grupo de unos espectadores que se ven cara a cara consigo mismos ante la frustración de sus expectativas.

El texto tiene una estructura fragmentaria en la que se alternan referencias, reflexiones y preguntas en tono muy distinto. Son los restos de un intercambio de materiales producidos como resultado de un juego de transformaciones de identidad, heterónimos y alteridades desarrollado a lo largo de varios meses de trabajo. Detrás de esta propuesta de lectura colectiva se esconde un proceso de escritura igualmente colectivo y a menudo a distancia, lo que de algún modo está en coherencia con la opción final elegida para presentar el trabajo, también desde la no presencia. Hay tres líneas que parecen ordenar el texto. Por un lado, una ficción futurista que hace referencia al día en el que se está haciendo la obra y la temperatura que hace en ese momento fuera del teatro. Estos pasajes aparecen de forma recurrente a medida que la fecha, situada inicialmente en el 2215, se va acercando al presente real de este desencuentro. Por otro lado, hay una serie de referencias a la Ilustración, al siglo XVIII y a la Revolución Francesa. Y por último, un chiste sobre una pareja madrileña, residentes en Alcorcón, que viajan de luna de miel a Santo Domingo y repiten el viaje muchos años después con motivo del aniversa-

rio de bodas. Se alojan en el mismo hotel, donde vuelven a asistir al espectáculo de striptease del Gran Nelson, un mulato impresionante por el que también han pasado los años pero —al igual que por los creadores de la obra— no las ganas y el deseo de seguir transformándose en escena. El chiste avanza de forma entrecortada hilvanando todo el texto junto a otras recurrencias, como una serie de preguntas y respuestas sin lógica. Estas comienzan interrogando al público por el motivo de haber ido hoy al teatro y más adelante le cuestionan sobre su condición de espectador. Pero más allá de estas líneas, se suceden con rapidez reflexiones sobre lo que es actualidad y lo que deja de ser actualidad, sobre el aburrimiento, la siesta y el no hacer nada, sobre las casualidades y los accidentes, sobre la necesidad de la repetición y el placer de las rutinas, sobre el miedo a la historia y la libertad, sobre el deseo y la imaginación. De fondo, atravesando toda la pieza, persiste una sensación de lo irreversible de un medio como la escena en el que la posibilidad de que suceda algo se recorta sobre la posibilidad de que no suceda tampoco nada. «Hoy nada» se lee en la pantalla como anotación de Luis XVI en su diario un 14 de julio de 1789. Como instrumento para provocar una acción el texto deja más dudas que certezas. Acabada la obra, no resulta fácil decir cuál ha sido el contenido del texto o el propósito de una pieza que tiene algo de máscara sostenida en el vacío.

El trabajo puede entenderse como un ejercicio colectivo de autoficción construido como un juego de multiplicación de identidades. En este sentido *El triunfo de la libertad* apunta sobre todo a la libertad de reinventarse, no de forma individual, sino frente al otro, de ahí también el trabajo con las autoentrevistas que se dio a lo largo del proceso. El motor de dicho ejercicio es el deseo de ser otros y el instrumento, la imaginación y el cuerpo. En los debates posteriores a la obra, Juan Lorient se refería a esta como un ejercicio radical de libertad. Pero no salir a escena es también una posibilidad más conceptual que



5. Dibujo de Víctor Ramos, 2015

real de transformación dejando todo el espacio en manos de la imaginación del otro, en este caso, de los espectadores. *El triunfo de la libertad*, quizá de forma inevitable, tiene algo de interrogante no resuelto, de pregunta compartida que pareciera más bien una solución transitoria, un alto en un proceso que por su propia lógica a lo Frégoli, una de las referencias presentes al comienzo del proceso, podría haber seguido transformándose y en cada momento hubiera dado un resultado distinto. Frente a esta apertura de posibilidades, se optó por el grado cero, por la condición previa para poder ser cualquier otra cosa: dejar de ser uno mismo, o dejar de hacer lo que uno ha hecho siempre, salir a escena. Rescatando ideas que sirvieron como punto de partida de la obra, cuando todavía no tenía ni título ni forma, se puede adivinar el viaje de deseos y ganas escondido tras este escenario tan vacío y tan lleno:

deberíamos estar todo el rato bailando sin parar, los tres a la vez y haciendo más o menos lo mismo, tipo chamán, transformándonos continuamente, pasando por todo tipo de

cosas, partiendo por ejemplo de nosotros mismos, cambiándonos las camisas, los pantalones, los gorros, los zapatos, las toallas, los vestidos, las formas, la barrigas, los pelos, las narices, los muslos de pollo, las calaveras, los pelos de camello, las faldas largas, los chubasqueros, las alfombras, la mesas y las sillas, los cigarrillos y las escobas, la música y las luces, los libros, las fregonas y los cuchillos... cambiarnos los cuerpos y las vidas, las historias y las mentiras, las mujeres y los hombres, cambiarnos los cuernos, las quejas y los culos, cambiarnos el nombre, la cara y el pasaporte⁴⁵.

CONVERSAR: *LOW PIECES*, DE XAVIER LEROY;
EL DESENTERRADOR, DE TOMÁS ARAGAY Y SOFÍA ASENSIO

La invitación a tomar la palabra, que en el caso de *El triunfo de la libertad* se ofrece solo de forma indirecta, es un modo de tomar conciencia de la situación de la que estamos formando parte. *Low pieces*, realizada entre 2009 y 2011 por el coreógrafo francés Xavier Leroy junto a nueve intérpretes más, comienza y acaba con una extraña propuesta de conversación con el público. Esta vez sí hay interlocutores, pero no se sabe exactamente de qué hay que hablar, porque en realidad da lo mismo, lo importante es el hecho de estar allí en disposición de conversar; una invitación a la conversación que en el contexto de la pieza se convierte en una forma más de coreografía social. Cuando el público accede a la sala, los bailarines esperan sentados en el escenario, en línea, mirando al público. Cuando este ya se ha acomodado, y todavía con las luces de la sala encendidas, el director anuncia que antes de la obra va a tener lugar una conversación con el público de 15 minutos y que transcurrido ese tiempo se apagarán las luces y los intérpretes se prepararán para

45 La Ribot, Juan Domínguez y Juan Loriente, *El triunfo de la libertad. Texto y proceso de creación*, Madrid, Con tinta me tienes, 2016.