



El momento de la política, o cómo tomar decisiones sin procedimientos

Victoria Pérez Royo

«¿Qué vamos a hacer juntos que no podamos hacer solos?» es la pregunta que recibe el grupo junto con la hucha y 1.500€ en el cuarto episodio de la segunda temporada de *Clean Room*. Esta pregunta que se plantea de forma tan directa en este caso, se rearticula y reformula de forma indirecta a lo largo de los otros episodios de esta temporada de muchas otras maneras: ¿qué maneras hay de poder pronunciar “nosotros/as”?, ¿cuáles son los mecanismos de identificación para un grupo de personas?, ¿cuál es nuestra potencia?, ¿cómo articularnos como colectivo sin perder la singularidad?, ¿cómo abordar la toma de decisiones sin protocolo de actuación?, por mencionar algunas de las que me planteé a lo largo de la experiencia de la serie.

El tipo de participación que se propone en este episodio de *Clean Room* se organiza, como en toda la serie, a partir de la sustitución de actores y actrices por un dispositivo, de modo que



el público es protagonista, es quien discute, actúa, opera, se manifiesta y toma decisiones en relación a unas normas o condiciones más o menos explícitas. En los últimos años han aparecido muchas otras piezas escénicas sin intérpretes, cuyo desarrollo se facilita por medio de un dispositivo y que están preocupadas asimismo por formas colectivas de toma de decisiones, como por ejemplo *Pendiente de voto* (2012) de Roger Bernat, *Tragedia de los comunes* (2010–2012) del colectivo Los que quedan, *We Are Still Watching* (2012) de Ivana Müller, entre muchas otras. En cada uno de estos casos lo explícito de las instrucciones varía, los márgenes de interpretación, libertad o sometimiento del público al dispositivo cambian. La toma de decisiones del público está asociada en estas obras a varias cuestiones: en el caso de *Pendiente de voto* se trata de experimentar los problemas e injusticias asociadas a las diferentes formas de participación democrática que se van proponiendo; el caso de *We Are Still Watching* se mueve, dentro de una dramaturgia muy escrita, como la de *Pendiente de voto*, entre la sorpresa divertida y el reconocimiento lúcido de las dudas, dificultades y vacilaciones de comprenderse como colectivo, mientras que *La tragedia de los comunes* se mueve más bien en torno a las reacciones y mecanismos de acuerdo a los que nos comportamos y de los que nos hacemos conscientes gracias al juego propuesto. El interés de este cuarto episodio de *Clean Room* se mueve en una constelación de problemas en torno a la autoconstitución ficcional, real, inducida, o simulada del público como sujeto colectivo. La especificidad de este episodio de *Clean Room*, lo que más me llamó la atención en un principio, fue el gran vacío que abría, el enorme campo de posibilidades de actuación que teníamos como público. Solo había una consigna: hacer algo con el dinero juntos. Y paradójicamente, ya el proceso de decisión mismo, sin necesidad de llegar a ninguna solución en concreto, podría satisfacer esa petición. Aunque, a diferencia de *Pendiente de voto*, *Clean Room* no se vincule tan explícitamente a los problemas de nuestras formas políticas actuales, uno de sus motores de desarrollo está íntimamente vinculado a ellos. Su dimensión política no reside en una referencia directa ni en una crítica a los sistemas





de gobierno y sus mecanismos, sino en la responsabilidad que se otorga al público de decidir por sí mismo el curso de los acontecimientos del episodio. Su dimensión política se cifra no en ofrecer mecanismos y dispositivos que claramente guían la participación en una dirección u otra, sino en proponer unas circunstancias de encuentro radical. No un dispositivo, sino una situación por determinar, un espacio de libertad que no está regulado por protocolos de actuación. La dimensión política que señalo no se fundamenta en una concepción inocente y positiva de la libertad que pueda ofrecer *Clean Room*, sino en su ausencia de procedimientos reglados para orientar la actuación.

LA AUSENCIA DE PROTOCOLOS DE ACTUACIÓN

El mayor problema en torno al que quizá se trabaja en este episodio (de manera más o menos explícita) es la comprensión procedimentalista¹ actual de lo político, al hecho de que las ideas, los deseos y las convicciones de diversos sujetos políticos sean absorbidas por un procedimiento validado que las anula parcialmente. Bruno Latour denuncia lo que identifica como la ideología de la buena gestión: «El gran ideal ahora, que yo pienso que es todavía peor que el capitalismo tardío, es la buena gobernanza. La transición consistió en esto: olvidemos la política, organicemos en cambio una buena gestión» (Cvejić, Popidova, Vujanović, 2005: 76) El problema al que se refiere Latour es a una comprensión de la política como gestión y solución de problemas, que necesariamente impide el verdadero debate político en aras de una legitimidad que se funda exclusivamente en que las decisiones tomadas son resultado de un proceso democrático establecido y vigilado que se sigue con rigor. El problema reside en que las decisiones se dan por válidas exclusivamente en relación a la supuesta

¹ Para ver una comprensión muy interesante de la idea de procedimentalismo en relación al concepto de coreografía social, véase Cvejić y Vunanović (2012).





imparcialidad del proceso, y no en función de la calidad de los resultados que produce.

Pienso que *Clean Room* se vincula de manera implícita a este marco de problemas como un intento de estudiar alternativas, a una necesidad de inventar, ensayar y experimentar otras lógicas que vayan más allá de unos esquemas de actuación protocolaria. No se trata de criticar el procedimiento en sí mismo, sino de volver a su momento inaugural, antes de que el método diseñado por una comunidad se congele en un esquema vacío y abstracto, en una pura forma que luego se imponga como método, olvidando todo el proceso de negociaciones que permitió llegar a él. La propuesta se podría describir como una vuelta al momento político por excelencia tal y como lo describe Latour: el momento en el que faltan protocolos de actuación y es necesario decidir qué hacer. «La política comienza cuando los expertos fallan, cuando las reglas no se siguen; entonces no hay ningún procedimiento a mano y tienes que inventar uno, tienes que armar uno. Ahí es donde comienza la política» (Ibid.: 75).

Se puede decir que lo político comienza cuando un grupo de sesenta espectadores y espectadoras, que hasta el momento han tenido en total dos horas y cuarto de tiempo en común y que han empleado en dar un paseo, interactuar en el apartamento y cosas por el estilo, tienen que decidir colectivamente qué hacer con los 1.500€. Ese episodio se extiende casi siempre a dos horas de deliberación, discusiones intensas, enfados, propuestas de ideas locas, malentendidos, entre otras mil cuestiones. Y al final, por convicción, por consenso, o por agotamiento se toma una decisión. A lo largo de este tiempo se genera una esfera pública, el grupo se autoconstituye en tanto define sus valores, prioridades y preocupaciones en relación a esa decisión que toman en común. El grupo se embarca en este proceso de modo salvaje, sin procedimiento preestablecido. Aunque por inercia se suele imponer sin discutir demasiado la votación a mano alzada y la decisión por mayoría simple de votos, no hay que olvidar que





el grupo está dejado a su suerte y que lo que se esconde como un regalo encierra un conflicto ineludible dentro del grupo.

La dimensión política de esta práctica escénica es por ello «dramática», en tanto se plantea como conflicto abierto, sin solución prevista; se lanza como responsabilidad al público para que lo resuelva. Mientras que en algunos episodios se trabaja sobre la creación de un grupo que se reconozca como comunidad (aunque sea efímera y frágil) por medio de la proyección de imágenes del público que homogenizan las diferencias, o por medio de situaciones relajadas de diversión, el cuarto episodio propone un mecanismo muy distinto: el conflicto. De este modo se propone una redefinición del drama como eje de la práctica de *Clean Room*: no como nudo argumental, por supuesto, sino como espacio de conflicto que acelera el desarrollo de la acción, en este caso como responsabilidad de los y las espectadoras. Las situaciones a las que se invita a los miembros del público que se encuentran en la serie no están destinadas a que se conozcan, reconozcan, encuentren afinidades, a que consuman experiencias que caducan al terminar, sino para que vivan el conflicto como el momento político por excelencia. Y el drama del cuarto episodio es un conflicto necesario para acelerar la cristalización de ese grupo de personas como comunidad efímera, de modo que las personas que la componen pueda relatar el suceso en términos de «nosotros/as»

Frente a otros modos de participación más reglados, aquí el momento radical de autopoiesis colectiva que ha sido siempre el teatro (Fischer-Lichte, 2011) se lleva a su límite: un grupo de gente, más o menos desconocida, se encuentra y tiene que tomar una decisión sin programa, sin modelo, sin consejo, sin representantes. Y para ello tiene que discutir y determinar sus valores comunes, vivir el momento de la política por excelencia, tal y como lo define Latour. De este modo, el cuarto episodio, dentro del esquema temporal de la segunda temporada, se propone como un auténtico laboratorio escénico que ofrece la oportunidad de experimentar





El momento de la política, o cómo tomar decisiones sin procedimientos

directamente con procesos constituyentes que se echan de menos fuera del teatro. La escena funciona, una vez más como en múltiples ocasiones a lo largo de su historia, como un lugar recurrente para la expresión de insatisfacciones y para el estudio de lo social, en este caso partiendo de la reunión más o menos azarosa de las personas que asisten como público a ver una pieza.

IMPLICACIÓN VITAL EN LA TOMA DE DECISIONES

Pienso que el giro participativo de las artes escénicas en los últimos años en el que se inscribe este experimento de *Clean Room* obedece en parte a una insatisfacción con la política tal y como se propone hoy en día, tanto si se hace explícita en su propuesta como si no. Aunque no se vincule a un discurso político manifiesto, las preocupaciones de las que nace se relacionan con los problemas y sentires de nuestro momento. Considero que este tipo de laboratorio escénico es paralelo a muchas iniciativas ciudadanas de toda clase en estos últimos años que se centran en gran medida en la puesta a prueba de formas de toma de decisiones, en procesos de autoorganización colectiva, o en el ensayo de prácticas autoconstituyentes, entre otras. La mayoría de estas iniciativas ha surgido por razones que conocemos y que fueron expuestas o reveladas en el último ciclo de protestas: la separación y la profesionalización de una élite gobernante y gran masa despolitizada, la desvinculación entre la legitimación social e institucional, la sensación de desposesión y de olvido de la propia capacidad de actuación en un mundo globalizado, el olvido del cuerpo en la política, y la democracia reducida a un procedimiento vacío incuestionable y del que cada día vemos cómo se abusa.

El cuarto episodio responde, desde este punto de vista, a esta necesidad de recuperar un espacio político perdido, a la urgencia de vernos capaces de tomar decisiones, de ponernos de acuerdo, a la urgencia de sentir la propia presencia y la de otros y otras como relevante. Por ello, no es solo





la falta de procedimientos lo relevante en la propuesta de *Clean Room*, sino también una dimensión más íntima, la relación vital con la discusión y la decisión que se toma en el grupo. Henry David Thoreau encuentra un problema en el sistema mismo de la votación, en tanto se propone como un método que aleja a la ciudadanía de una acción verdaderamente política. Llega a afirmar que las votaciones son meros juegos, «como las damas o el backgammon, que incluyen con un ligero tinte moral; un jugar con lo justo y lo injusto, con cuestiones morales; y desde luego incluye apuestas.» (Thoreau, 1987: 36). El problema del voto reside, según Thoreau, en que «el carácter de los votantes no entra en juego. Deposito mi voto, por si acaso, pues lo creo correcto, pero no estoy comprometido en forma vital con que esa corrección prevalezca. Se lo dejo a la mayoría. La obligación de mi voto, por lo tanto, nunca excede la conveniencia» (Ibid.).

El sistema de votaciones, según Thoreau, es parte de un juego en el que meramente expresamos «débilmente ante los demás un deseo de que eso (lo correcto) prevalezca». Si de verdad algo nos preocupa, no solo votamos, sino que actuamos de otra manera para que suceda. Pienso que este episodio y toda la temporada responde también a una preocupación fundamental, a un intento de que la discusión no consista en una mera deliberación especulativa, sino que esté anclada en una posibilidad real, de modo que el debate afecte de manera vital. Las decisiones sobre qué hacer con el dinero y con la casa el resto del mes no son hipotéticas o teóricas, sino que tienen efectos reales, fuera del teatro y del tiempo previsto del encuentro, representan la posibilidad real de hacer algo con ello. Este anclaje en lo real creo que obedece a una voluntad de que la discusión no se reduzca a un juego dentro del teatro, a una experiencia que se queda en la escena para luego seguir cada quien con su vida habitual. Se trata de que la situación propuesta en el teatro se extienda a lo real, de que la decisión no sea solo un juego, sino que tenga consecuencias y afecte al mundo propio de cada miembro del público.



EL PAPEL DE LA EXCITACIÓN

No obstante, pienso que la experiencia propuesta en este episodio no se puede asimilar sin problemas a una toma de decisión como se podría dar en un parlamento, en una asamblea, por ejemplo. Toda la serie se mueve en un terreno confuso y ambiguo entre la realidad y la ficción, que hace de la experiencia como espectadora algo muy singular. *Clean Room* no renuncia al artificio para meramente disolverse en lo real. No se propone lo que llama Rancière «inmediatez ética, la completa disolución de lo estético en lo ético» (Rancière 2010, 53–86). Cuando *Clean Room* invita al público a actuar, a hacer y a tomar decisiones de modo tan inmediato y casi burdo como por medio de unos billetes, no propone en absoluto anular la lógica y el potencial del arte, porque en el diseño de esa situación del cuarto episodio hay otros factores que también están operando. Las decisiones que toman este grupo de espectadores y espectadoras reunidas no solo son éticas, sino que también están movidas por lo que Juan llama «ficciones», un término amplio con el que se refiere a los instrumentos de excitación, emoción o fascinación del público. Durante el proceso de trabajo hubo mucha reflexión sobre la cantidad justa de dinero que se debía entregar para que, sin ser excesiva (y por ello la decisión se tomara con demasiada seriedad), permitiera fantasear y activar procesos de imaginación de lo posible. En relación a esa excitación son fundamentales también el mecanismo de la aparición por sorpresa del dinero y su gratuidad absoluta, como también la oportunidad primera para muchas personas de tener entre las manos billetes grandes de 500€. Era curioso ver esa actitud fetichista en muchas de las personas reunidas, entre fascinadas e incrédulas. Estos mecanismos tienen como función impedir que las decisiones se tomen solo en relación a una lógica de medios-fines.

Por un lado, la toma de decisiones no es asimilable a la que se daría en una asamblea ciudadana, sometida exclusivamente a lo conveniente, lo





justo, lo razonable, sino que se ve impulsada y sacudida por el juego, la potencia, por la poesía que escapa a la rutina. Pero por otro lado, el cuarto episodio no se propone ni como una reunión de amigos, como un momento fácil de socialización tan problemático en cierto arte relacional, ni como una situación ficcional separada totalmente del mundo. La decisión, de este modo, se mueve en un terreno muy interesante entre la gratuidad y la necesidad, entre la espontaneidad y el compromiso, entre la excitación y la responsabilidad.

REFERENCIAS

CVEJIĆ, Bojana; POPIVODA, Marta; VUJANOVIĆ, Ana (2005) "Interview with Bruno Latour," en "Art and the Public Good," número especial de *TkH*, núm. 20, pp. 72-81.

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

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

THOREAU, Henry David (1987) *Desobediencia civil y otros escritos*, Madrid, Tecnos.

VUJANOVIĆ, Ana; CVEJIĆ, Bojana (2012) *Public Sphere by Performance*, Berlin: b_books.

