

## DOSSIER DE INVESTIGACIÓN

Beques per a projectes de recerca i innovació en l'àmbit de les arts escèniques de la Oficina de Suport a la Iniciativa Cultural de la Generalitat de Catalunya

# ***“El público interpreta: los procesos creativos y la interacción con el/la espectadora”***

Stefano D'Argenio  
Barcelona, Julio-Diciembre 2017



Generalitat de Catalunya  
**Departament  
de Cultura**

## INDEX

### **Introducción**

La investigación: estructura, calendario y ajustes

### **1. La creación de un espectáculo íntimo e itinerante**

- El proceso
- El método
- La curiosidad y el “vacío”
- La importancia de los sentidos
- El equipo multidisciplinario
- Proxémica y cronémica

### **2. Seguimiento de artistas y compañías**

- Contenido y metodología
- Palabras claves
- Compañías investigadas

### **3. La Formación**

### **Conclusiones**

### **Bibliografía**

*Revisión ortográfica y sugerencias de estilo: Natalia Barraza Aliberti.*

## Introducción

Al iniciar este trabajo teórico y práctico de reflexión sobre las artes escénicas, tenía clara la pregunta que sería el punto de partida de esta investigación:

**¿Por qué actualmente se multiplican las experiencias artísticas participativas, con la consecuente implicación activa del público en los actos performativos?**

En los últimos años, tanto artistas como compañías han empezado a explorar y desarrollar espectáculos de formatos híbridos y mayormente participativos; también instituciones y equipamientos públicos y privados, han comenzado a invertir en estas innovadoras acciones, a pesar de los escasos presupuestos destinados a la política cultural y educativa.

El público también parece demostrar interés en participar en eventos artísticos y culturales, más allá del teatro tradicional y su formato frontal convencional. En éste, su participación se remite a la individualidad, que es vivida desde su silla, basando la experiencia casi exclusivamente a la observación de las acciones teatrales. Lo que este nuevo público busca es más dinamismo y una implicación más sensorial y activa.

Aplicando nuevas estrategias y recursos en las artes escénicas, surge la posibilidad de desarrollar acciones culturales que se basen en la participación y experiencia directa, con personas que no están familiarizadas con estos lenguajes, y de esta manera contribuir a la formación de nuevos públicos.

A su vez, analizar las necesidades de los artistas y del público, ayuda a reconstruir la posible fragmentación entre los componentes del sistema artístico: artista-productores-exhibidores-público.

Todas las reflexiones que aborda esta investigación se basan en los siguientes puntos:

- la creación del espectáculo unipersonal para un solo espectador: “*In Itinere*”;
- el seguimiento de diferentes compañías;
- la realización de un taller práctico abierto a artistas y no artistas sobre el tema de la participación.

El desarrollo de esta investigación, ha llevado a cuestionamientos y consideraciones no planificadas. Una pregunta que ha surgido y considero significativa es la siguiente: **¿tiene antecedentes históricos, este tipo de movimiento en las artes escénicas?**

## La investigación: estructura, calendario y ajustes.

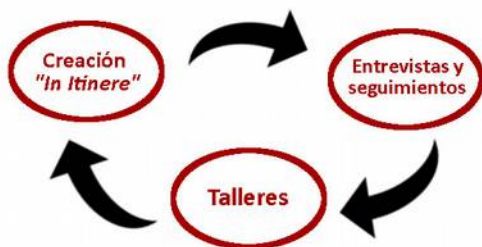
La investigación se ha basado en tres acciones metodológicamente diferentes:

- Práctica de investigación personal, dirigida a la creación e interpretación de un espectáculo íntimo e itinerante;
- Estudio analítico de procesos creativos de otros/as artistas;
- Puesta en común en formato de taller de las reflexiones que se han generado.

Las tres acciones, estaban planificadas, para ser desarrolladas cronológicamente en el orden planteado previamente.

Finalmente, en su evolución, la propia investigación ha demostrado que son temas transversales, con lo cual se han ido definiendo paralelamente. Esto ha sido debido a dos factores principales:

- 1) La consideración acerca de que cada uno de estos puntos, abría reflexiones que se podían analizar en todos los bloques. Por ejemplo: durante la creación del espectáculo, surgían preguntas que podían ser planteadas a través de las entrevistas a las compañías; a su vez las respuestas recibidas, generaban material para la fase formativa. De esta forma he mantenido abierta la creación, el seguimiento de las compañías y la gestión de los talleres desde el comienzo hasta el final de la investigación.
- 2) La ampliación del tiempo dedicado a los contenidos de la fase creativa del espectáculo, la ampliación del número de compañías encontradas, seguidas o entrevistadas (de las dos previstas a cinco entrevistadas, seguidas y analizadas), el número de talleres desarrollados y sus contextos de desarrollo (de uno a dos, de los cuales uno fue llevado a cabo en contexto internacional).



En definitiva, cada paso de la investigación se fue retroalimentando de los otros. De todas formas, para analizar con más claridad los resultados de la investigación, es útil describir las tres fases por separado.

Los resultados de la investigación se publicarán en forma de artículo en el cuaderno de acta del proyecto A.A.A. Aplec

d'Arts Aplicades, organizado por la asociación INCA Catalunya, en el cual he participado impartiendo el taller de teatro participativo y una ponencia sobre arte comunitaria. La publicación será editada por la editorial Neret-ArtSocial entre marzo y abril de 2018.

# 1. La creación de un espectáculo íntimo e itinerante

## El proceso

“*In itinere*” ha derivado en una propuesta de espectáculo itinerante. En un bizarro cuadríciclo a pedales, el/la espectadora es invitada a hacer un viaje, en el cual escucha a través de unos cascos, un audio envolvente en 3D, que consiste en sonidos que sugieren atmósferas marinas.

Estos están divididos en los siguientes bloques:

- 1) los sonidos generan un ambiente que toma tintes cómicos, debido a la interacción con las acciones del performer: por ejemplo, se escuchan voces provenientes de varias direcciones, de personas que quieren subir al cuadríciclo y el performer las irá alejando; se escuchan medidas de seguridad interpretadas por el performer, simulando a los asistentes de vuelo; se vivirá un ambiente denso de voces, que deriva sonoramente en un temporal, llegando así a un momento intenso que el performer interpreta cómicamente.
- 2) se proponen noticias radiofónicas reales, en las cuales se describe el viaje desafortunado de unos migrantes africanos: el audio de fondo de las noticias será el mismo utilizado en el primer bloque. Se descubre así que las voces que antes simulaban la voluntad de subir al cuadríciclo son las voces reales de personas intentando subir a una patera para empezar su viaje en el Mediterráneo. El mismo paralelismo ocurre con las indicaciones de seguridad y con los sonidos y ruidos del naufragio. La idea es que el espectador/a construya su propio viaje cómico/afortunado del inicio, que deriva en un final dramático-realista.

Cada pase tiene una duración de 7 minutos aproximadamente, y acaba con un pequeño regalo para el espectador: una velita en media cáscara de nuez que simboliza un pequeño barco conmemorativo.

El espectáculo “*In itinere*” se basa en un interés artístico que voy madurando desde hace años, alrededor del tema de la memoria histórica, a través de narraciones reales de migraciones, y del formato de espectáculo para un solo espectador.

En la fase de planificación de los contenidos, el primer objetivo era instalar un proceso participativo de escritura a través de encuentros directos con personas relacionadas a la migración, para que el contenido del espectáculo tomase más profundidad documental; pero sobretodo para involucrar en un proceso creativo, a personas con difícil acceso al mundo escénico.

En la elección de los aspectos formales de puesta en escena, me interesaba la idea de trabajar para una sola persona, para generar de esta manera intimidad y proximidad máxima entre performer y espectador/a. El grado de participación es

elevado incluso cuando el espectador/a no precisa ser muy activo.<sup>1</sup> Este aspecto de cercanía e intimidad es uno de los puntos cruciales a analizar para la investigación.

En una segunda fase de planificación del espectáculo me proponía, generar la sensación de estar ofreciendo un “regalo” a la persona elegida. Instalar esta confianza para poder hablar de un tema sensible, en este caso el drama de la inmigración en el Mediterráneo, sin llegar a ofrecer un discurso moralista o didáctico. También he procurado evitar el sentimiento de tener que reaccionar o hacer algo, por parte del espectador, o que se sintiera incómodo/a al estar expuesto a miradas externas.

## El Método

Uno de los aspectos más funcionales y útiles para la investigación, ha sido el uso de un **método participativo para el diseño del contenido** de “*In itinere*”. Esto ha generado la inquietud sobre la posibilidad de **captar nuevos públicos**, abriendo la fase de creación del espectáculo a personas con escaso interés para las artes escénicas.

Por esto ha sido fundamental **el espacio de creación**. Toda la preparación se ha realizado en el espacio escénico de Ca n'Humet del Masnou. Éste es un equipamiento municipal que incluye un teatro, una sala polivalente, un espacio juvenil, además de un vivero de asociaciones locales y salas para ensayos musicales.

La posibilidad de llevar a cabo mi residencia artística en un espacio en el cual participan diferentes tipologías de usuarios y donde se desarrollan políticas culturales y comunitarias, me ha dado la posibilidad de acercarme al colectivo de jóvenes locales mientras hacen sus actividades. En particular he logrado contar con el apoyo de jóvenes de origen marroquí entre 10 y 18 años, con nivel educativo medio, pero con escaso interés hacia las artes performativas.

La estrategia ha sido la de utilizar el cuadríciclo a pedales, para comenzar unos ensayos físicos basados en habilidades circenses en el espacio común de Ca n'Humet, y captar de esta manera, la atención de los jóvenes locales. Esto ha generado una relación de interés y de respeto, propiciando compartir ideas y sugerencias para crear los contenidos de la pieza “*In itinere*”. El tema que finalmente surgió de esta interacción, es el viaje que personas migrantes emprenden desde la costa africana a través de la ruta del Mediterráneo.

Todo el proceso ha sido lento. Ha habido momentos de entusiasmo y otros de decepción, en relación a la participación real. Esto, sin embargo, me ha permitido sacar conclusiones sobre el tema de la captación de nuevos públicos, así como indagar en diversas reflexiones metodológicas.

Creo que un elemento clave para atraer la atención del público con bajo o ningún interés hacia las artes escénicas es una **estrategia de captación al límite de la**

---

1 En el teatro inmersivo esta relación “one to one” permite al performer de escoger una sola persona entre el público para ofrecerle un momento único personal.

**personalización**, para generar de esta manera, **curiosidad y participación**.

Para este propósito se necesitaría el esfuerzo de todos los involucrados. No es sólo un tema de agentes culturales, sino de un conjunto de políticas y estrategias educativas y sociales, de atención y comunicación constante entre artistas y técnicos culturales.

Muchos servicios estandarizados y de uso de estructuras públicas, están perdiendo el interés sobretodo de las nuevas generaciones. Salas genéricas con ordenadores, espacios polivalentes con poco carácter, límites burocráticos para la transformación o uso del espacio, limitación horaria y dificultad de acceso, programación de talleres según antiguos modelos formativos están evidenciando los propios límites de interés.

Todo esto demuestra las propias fronteras. Vivimos en una época en la cual la información sobre los intereses de cada persona es casi de dominio público (perfiles en las redes sociales, algoritmos, estudios de mercado, cesión de derechos par investigar en la propia privacidad, etcétera), pero la cultura sigue llegando tarde a la hora de conectar con sus propios usuarios.

**Sería pertinente que los programas culturales se elaboren a partir de una gestión compartida entre los técnicos municipales, las entidades y los y las artistas interesadas.** Éste tipo de iniciativas serviría para facilitar el trabajo de ambas partes.

Otra reflexión nace del hecho de que el patio interior de Ca n'Humet es un **espacio mixto**, siendo utilizado simultáneamente para los diferentes usuarios del centro. Metodológicamente hablando, mi presencia en el patio ha servido de estímulo para que personas que se encuentran en el mismo espacio, compartan un momento no dirigido ni pautado.

Tal vez esto es uno de los valores añadido de la cultura: **la capacidad de transformar el espacio, generar nuevas percepciones y favorecer el encuentro.** Esto significa propiciar un beneficio a diferentes niveles de fruición.

Incluso el conserje del centro se puede considerar un beneficiario, pero también un dinamizador de las actividades, pues una vez involucrado a compartir su punto de vista, inicia a relacionarse de otra forma con los jóvenes usuarios.

Está claro que este proceso ha sido evidente sólo desde mi punto de vista, ya que iba indagando precisamente este tipo de interacción. Pero considero, y estoy seguro de poder afirmar, que de esta breve experiencia de investigación creativa, se han beneficiado muchas personas. La residencia ha sido útil para mi propia inspiración y análisis del tema y ha servido para interaccionar con un público "naive" que ha ido creciendo día a día con sus ganas de participar.

En la gestión de los equipamientos culturales se tendría que tener más en cuenta **esta característica socio arquitectónica de los espacios de creación.** Facilitar la concentración y la búsqueda personal de los artistas, pero también **provocar esta vinculación** más allá de la inquietudes personales. De allí, a propiciar procesos intensos de arte comunitario, el paso es breve. El uso de métodos artísticos comunitarios es una herramienta relevante a la hora de generar nuevos intereses

culturales, y en consecuencia nuevos potenciales públicos, no tan sólo como consumidores de la industria del entretenimiento.

## La curiosidad y el “vacío”

**Curiosidad** ha sido una de las palabras clave que los artistas han utilizado a la hora de individuar factores de interacción con los y las espectadoras.

En mi caso, el principal elemento que ha generado este acercamiento espontáneo se debe a la utilización de un **attrezzo escénico peculiar**: un cuadríciclo a pedales con motor eléctrico y mando a distancia. La **sorpresa** de ver un aparato bizarro, con fines escénicos y el misterio que éste contiene detrás de su automatismo, han generado curiosidad inmediata. No solo se detenían niños y niñas a observar, si no también los músicos que iban a ensayar o las personas que iban paseando delante del centro de residencia. El estupor era el mismo, la diferencia es que los más pequeños/as se lanzaban con mayor facilidad a preguntar o procurando encontrar el truco.

El uso de elementos “**extraordinarios**” sin afán de superioridad o de extrañeza superficial, sino con la intención de generar curiosidad, es otro elemento a tener en cuenta a la hora de la captar la atención para la participación en un espectáculo. En muchas entrevistas este concepto ha surgido muy claramente, sobretudo entre los artistas de circo. El circo por su naturaleza, es un campo artístico totalmente vinculado a las proezas y habilidades.

Una proeza puede generar respeto, sorpresa y admiración pero también distancia y frustración. Mucho dependerá de la intención del artista, pero hay una diferencia sutil y a la vez importante, entre utilizar una habilidad para sorprender o para estimular<sup>2</sup>.

En mi caso, el haber generado esta curiosidad en la fase de creación, me ha permitido poder seguir esta relación de estímulo con los niños y niñas presentes, que se ha mantenido y alimentado durante la residencia. Así, que las preguntas que surgieron -elemento natural y consecuente de la curiosidad- han sido fundamentales para avanzar juntos y juntas en el contenido del espectáculo.

Para lograr esta relación al lado de la curiosidad, hay que dejar espacios “vacíos”. Ya ECO (1979) hablaba de la capacidad de generar la iniciativa interpretativa y la participación, casi de escritura del lector, en relación a los textos literarios que dejan espacios en blanco, metafóricamente hablando, lagunas conscientes de significantes. En otras palabras: **la participación depende mucho del grado de apertura de la obra**, de su grado de lectura multi-nivel, de su capacidad de crear una fruición casi individualizada.

Otros lenguajes artísticos que claramente apuestan a la participación, como el teatro

---

<sup>2</sup> En ámbito formativo este tema es evidente: no siempre es útil, desde el punto de vista pedagógico, empezar con una demostración práctica de las habilidades técnicas del tallerista porque se puede generar frustración o competición. Pero otras veces es importante ganarse la confianza del grupo enseñando las habilidades logradas con las prácticas y con el entrenamiento. Esta sensibilidad formativa de elegir entre varias posibilidades según el perfil de las personas con las cuales se interacciona es algo muy importante a desarrollar.



sensorial, el teatro político, el teatro inmersivo, desarrollan muy a fondo el concepto de **libertad** del espectador/a en varios sentidos: de movimiento, de interpretación, de acción, de improvisación, entre otros.

Mi principal “espacio vacío” ha sido la falta de un guión y de una estructura dramaturgica. El punto de partida era el análisis del concepto de viaje y de memoria, sumado a la relación del tema con el attrezzo escénico. La idea ha sido poder colmar este “vacío”, indagando en la curiosidad propiciada con los niños y las niñas de Ca n'Humet. La **percepción de estar formando parte** del mismo juego, ha creado un sentimiento de equipo muy enriquecedor. Obviamente es difícil reproducir esta proximidad en un evento artístico participativo y con un público variable. Pero creo que muchas de las compañías que están explorando el tema de la participación del público intervienen con este concepto de **curiosidad, estímulo, vacío**.

## La importancia de los sentidos

Una vez iniciado el desarrollo del tema, se ha ido perfilando el contenido hacia la migración en la ruta mediterránea gracias a la experiencia, incluso indirecta, de los niños y niñas de Ca n'Humet. La forma en que se iba delineando la puesta en escena, era la del **cuento**, ya que es un género familiar al proceso de los niños y niñas participantes.

A nivel personal, no quería tan solo realizar un cuento infantil/juvenil, así que me he basado en extraer del cuento una de sus características formales: la de la tradición oral, el concepto de ser leído a los otros, de esta manera, surgió la idea de utilizar un mundo sonoro y de utilizar cascos para el espectador/a.

El tema de hacer vivir una experiencia propiamente sensorial no es nueva en la tradición teatral. En Barcelona por ejemplo, el Teatro de los Sentidos investiga “la poética del sentir desde ya más de 20 años junto al director, dramaturgo y antropólogo Enrique Vargas”. En su web<sup>3</sup> se lee:

*“Creamos experiencias que difuminan el tradicional espacio que separa al actor del público, para potenciar una participación creativa que permita explorar lúdicamente nuestros laberintos internos”<sup>4</sup>.*

Amplificar las capacidades sensoriales del espectador y sorprenderlo, dejarle el espacio para explorar un nuevo mundo e intervenir emotiva y físicamente son características básicas de este tipo de teatralidad, que quise explorar utilizando el audio a través de una relación envolvente con los sonidos.

En “*In Itinere*” seguramente el oído es el sentido que más se estimula en esta propuesta. Pero el desafío es: no tan solo provocar una escucha activa, sino también generar la participación del espectador/a.

<sup>3</sup> web: [www.teatrodelossentidos.com](http://www.teatrodelossentidos.com) enlace verificado el 5 de Enero de 2018

<sup>4</sup> La última experiencia que viví con la compañía ha sido el espectáculo “*Hilando Barrio*” que el Teatro de los Sentidos ha desarrollado en colaboración con la Inefable. Una creación con la participación de vecinos y vecinas del barrio de la Marina, presentadas del 8 al 10 de Diciembre de 2017.

De esta manera, se ha construido la partitura escénica con una narración no siempre lineal a partir de :

- momentos de comunicación directa con el espectador/a (instrucciones)
- atmósferas sugerentes,
- vacíos y pausas pautadas para dejar el espacio a interpretaciones,
- interacción entre performer y espectador/a,
- sorpresas,
- una mezcla de registro cómico-bizarro y dramático.

A todo esto hay que añadir la acción física de pedalear, desplazarse físicamente en el espacio, advertir un ambiente dinámico alrededor y a la vez modificar el mismo al pasar.

De esta manera la estructura dramática, que es muy precisa en su duración y dinámica, ya que la pista de audio marca la duración de la pieza, se enriquece de “*elementos autoriales*” (Brunetti, 2017): la aportación de las acciones y de las elecciones físicas (acciones) y emotivas (reacciones) del espectador/a que modifican el guión y tienen un valor dramático autónomo.

En el proceso de planificar la participación del público en un espectáculo, el elemento de la libertad y grado de participación, son elementos clave para una experiencia fluida para el espectador y enriquecedores para la dramaturgia.

## **El equipo multidisciplinario**

Una vez definido el contenido, la forma, el estilo y la estructura dramática, se inicia la fase de diseño del audio, desde el punto de vista técnico. Este proceso tuvo un valor de investigación, evitando delegarlo a un artista externo.

Desde el inicio de la investigación he contado con dos expertos en diseño de audio:

- Felipe Luis Navarro, quien ha realizado un primer borrador y aportado consejos para definir el grado de influencia del sonido en la percepción del espectador<sup>5</sup>. Ha trabajado con texturas sonoras, distancias y latencias, calidad de sonidos reales y efectos.
- Ivonis Florindo López quien por su parte, ha contribuido en el cierre de la estructura, la composición, la edición y masterización final.

Los dos con su experiencia profesional y conocimientos técnicos, han influido a la hora de imaginar por mi parte nuevas posibilidades de interacción y de cómo provocar reacciones en el espectador/a. Han contribuido en desarrollar el aspecto creativo en este sentido.

---

5 Feipe ha sido también formador en el curso de teatro inmersivo de la compañía TerreMoto que he tomado en Barcelona entre Septiembre y octubre 2017.

Lo mismo ha pasado a la hora de modificar el cuadriciclo y las sugerencias del taller de Can Fugarolas de Mataró. No sólo el cuadriciclo se ha perfeccionado estéticamente, si no que he podido instalar un diferente tipo de audio, para de esta manera, elaborar una mejor estrategia de coordinación con el audio escuchado por el participante.



Obviamente el cruce de lenguajes y de profesionalidades no es nuevo en la historia de la producción artística. Pero normalmente esta relación se basa en criterios de eficiencia y de calidad. En mi investigación subrayo el valor formativo de la experiencia en todos los niveles y la necesidad de flexibilidad profesional y artística al servicio de propiciar esos vacíos dramáticos para que el público pueda intervenir con su participación.

Cuando el artista se encuentra durante el proceso de creación, el público se intuye como una entidad abstracta, compacta y uniforme. Al momento de abrir la experiencia y presentar el espectáculo, la relación con el mismo, inicia con la función y se acaba con ella.

La creación escénica dedica mucho tiempo a la idea de fruición del público, sin embargo el espectador recibe esta experiencia en solitario, en silencio y principalmente sentado.

**En mi investigación y en muchas formas de teatro participativo, se podría decir que una parte de la propia autoría del espectáculo, debería ser delegada al espectador/a.**

## Proxémica y cronémica

Nacida como disciplina en ámbito etológico, la proxémica se ha utilizado principalmente en el estudio de la comunicación verbal y no verbal. Su etimología viene de latín *proxius*, de prope =“cerca”, y *ximus* =“más en el sentido de máximo”<sup>6</sup>.

La proxémica estudia, no solo el significado de las distancias físicas entre dos o mas sujetos que se comunican, si no también la relación de distancia con los objetos y el espacio en el cual se comunican.

Al margen de diferencia culturales y de estatus sociales se pueden clasificar cuatro grandes áreas de estudio según la distancia física que se genera alrededor de una relación (Hall, 1959):

- Distancia íntima (entre 15 y 45 cm): reservada principalmente a amigos, parejas y familiares.
- Distancia personal (entre 46 y 120 cm): usadas en conversaciones amistosas o de trabajo corresponde todavía a una zona basada en la confianza.
- Distancia social (entre 120 y 360 cm): se mantiene en conversaciones y relaciones con extraños.

6 Fuente: diccionario etimológico online <http://etimologias.dechile.net/?proxe.mica> enlace verificado el 5 de enero de 2018.

- Distancia pública (más de 360 cm): la distancia adecuada para dirigirse a un grupo de personas.

La **cronémica** es la interpretación del comportamiento humano en relación al tiempo y a su interpretación:

- Conceptual: puntualidad, ahora, enseguida, un momento,
- Social: la duración de los encuentros o acciones sociales,
- Interactiva: la duración de los signos comunicativos como un abrazo, un beso, una charla, etc.

En base a estas dos categorías, la forma teatral tradicional se instala en la categoría proxémica de la distancia pública y de la cronémica interactiva, en la cual, la relación entre actor y espectador está marcadamente jerarquizada a favor del primero.

A la hora de desarrollar las acciones y la puesta en escena de "*In itinere*" ha sido importante explorar las diferentes posibilidades proxémicas, pero también registrar las interpretaciones cronémicas por parte del público.

En relación a la proxémica, he notado en la experiencia práctica, que para lograr una participación real y profunda se debe facilitar un equilibrio entre el respeto de las instancias de confort de cada persona y el de lograr una intimidad, no siempre relacionada con la cercanía.

El uso del cuadríciclo y la posibilidad de ir dando vueltas (**distancia pública**), antes de captar al espectador para la experiencia personal, genera una curiosidad e interés en lo que está pasando. Una especie de cortocircuito en relación a la normalidad de la vida, que facilita la suspensión del juicio y permite a los espectadores mantenerse concentrados en la observación. Ha sido habitual ver personas, detener su camino y conversación, para observar mi desplazamiento.

Al llegar al punto de posible captación del espectador/a, se inicia una relación más directa. Se instala la **distancia social**, en la cual no sólo no hay cuarta pared<sup>7</sup>, si no que se inicia el reconocimiento del público y del performer, para dar pie a un diálogo, de acciones/reacciones y preguntas/respuestas: el primer paso de la interacción.

La distancia se acorta y hay que propiciar un clima de confianza y respeto para entrar paulatinamente a una **distancia personal**. No siempre es fácil, pero nunca es imposible, si se basa en una estrategia que a partir del vacío, genere la sensación de poder **compartir un momento seguro** juntos. El tema del contrato, del ritual y de la confianza serán analizados más a fondo en la sección de las entrevistas de esta misma investigación.

Generado este clima, la persona que hará el viaje personal en el cuadríciclo, se convierte en un real voluntario, porque elige libremente su participación y acepta las reglas del juego desde el inicio. No se trata solo de una predisposición latente en las personalidades más abiertas o comunicativas, si no de aceptar las diferentes formas

---

7 El concepto de cuarta pared se refiere a la imaginaria pared existente en el teatro clásico que separa actores y público.

de participación, energía, estados emotivos y respetarlas.

En el caso de “*In itinere*”, el paso a la **distancia íntima**, sin ninguna invasión del espacio propiamente personal sea físico o emotivo, está en la estrategia de la fase previa, pero también, en la cercanía física en el cuadríciclo, al compartir la acción de pedalear y en el lenguaje cómico utilizado en la primera parte de la pieza.

Ha sido sorprendente, descubrir como los cascos y el consecuente aislamiento acústico de la persona participante, aumenta el nivel de relación conmigo interaccionando. En la etapa de planificación, tenía la inquietud de que podía generar una forma de alienación, tomando en consideración que habitamos en un mundo individualizado. Ha sido interesante notar, que justo durante el momento de viaje a distancia íntima con el espectador/a, se genera mayor curiosidad entre las personas a distancia pública, social o personal. Esto permitía acortar el tiempo de captación de un nuevo espectador y de hacer más pases de lo esperado.

Creo que el tema del **respeto de las distancias**, en forma física y metafórica, es un elemento fundamental para una participación libre y relajada, que permite jugar en una segunda fase, con eventuales sensaciones y emociones más arriesgadas, siempre desde el respeto de los límites personales.

Desde el punto de visto cronémico, el análisis es más complejo. Por un lado el espectador escucha un audio que no permite variaciones según sus reacciones. A su vez, el participante encuentra momentos de paisaje sonoro en los cuales asociar libremente sus propia imaginación. Aunque sea una comunicación breve ( 7 minutos aproximadamente) pero unívoca, no genera la sensación de estar instruido. Temporalmente, el viaje se estructura en dos bloques de casi la misma duración: en el primero hay mayor desarrollo de acción e interacción, mientras que en el segundo está dirigido a la reflexión y el descubrimiento.

Hasta el momento, todos los que han asistido como público a esta pieza, considera que la segunda parte temporalmente es mucho más larga. En base a esta consideración, deduzco **que la acción (el hacer) disminuye la percepción del paso del tiempo, y en contraparte la reflexión ( el pensar) la aumenta**. Éste constituye otro elemento a tener en cuenta, para la planificación de la participación del público.

## Lugares de realización:

“*In itinere*” se ha realizado en Barcelona en el festival comunitario Raval(s) en noviembre 2017 y en El Masnou en Diciembre 2017.

Paralelamente he podido realizar pruebas y ensayos abiertos entre octubre y diciembre.

El próximo pase de “*In itinere*” está programado por el ayuntamiento del Masnou para el día 19 de Febrero 2018 a las 12:00 h en la plaza dels Països Catalans.

## 2. Seguimiento de artistas y compañías:

### *Contenido y método*

La fase de seguimiento de compañías estaba prevista para cubrir el trabajo de dos colectivos: uno del ámbito teatral y otro del ámbito circense.

A lo largo del desarrollo de esta investigación, esta fase se ha ido ampliando mientras descubría nuevos matices a analizar y personas interesadas en participar. He podido así entrevistar directamente a 5 compañías (intentando abarcar las diversas formas de participación desde su propio lenguaje), seguir más a fondo una de ellas y participar cómo público en experiencias y propuestas en diferentes ámbitos y contextos sobre el tema.

Esta fase se ha basado en una metodología analítica de recopilación de datos, opiniones y estadísticas. He compartido a través de este seguimiento, momentos formales e informales indagando tanto en datos objetivos, como en inquietudes artísticas personales.

**Las entrevistas** se han basado en un cuestionario dividido en tres bloques:

- 1) sobre el trabajo práctico del artista-compañía,
- 2) sobre la política cultural,
- 3) sobre nuevos temas que reflexiona la propia investigación.

**El seguimiento** se ha concentrado en el trabajo de Celso Pereira y Francesca Lissia de la compañía de circo Eia, en la fase de creación y puesta en escena de su último espectáculo “Espera”. He seguido su trabajo desde el inicio (fragmentos presentados en circo de invierno del Masnou que he dirigido en el 2014), pasando por sesiones de ensayos, charlas informales, presencia en varias funciones, técnico de sonido en un par de ellas y participando en la presentación post taller que han realizado en Noviembre 2017 en Can Gasol de Mataró.

Cómo espectador, he disfrutado del proceso del espectáculo “The Drowned Man” de la compañía inglesa Punchdrunk, pioneros del teatro inmersivo, de la instalación de Rimini Protokoll, en el marco de la exposición “Después del fin del mundo” hospedada en el CCCB de Barcelona, del espectáculo de teatro site specific<sup>8</sup> dirigido por la directora argentina Melén, en la Sala de las Bestias del Masnou, del espectáculo de circo site specific Bolivianow “In situ” en el espacio Bolivianow de Barcelona, de la instalación multimedia de Luca Cataldo en la inauguración de las luces de navidad del Raval de Barcelona.

En este último caso he tenido un rol activo cómo director artístico, al haber programado la instalación en el marco del evento final del programa ArtiPart Raval<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Se entiende con site specific una creación estructurada, planificada y realizada en un determinado espacio

<sup>9</sup> El programa ARTiPART es un programa artístico comunitario impulsado por el ICUB para desarrollar en cinco barrios de Barcelona una experiencia de arte participativa. El programa está coordinado por Eva García y en el Raval cuenta con el partenariado de la Fundación Tot Raval e INCA Catalunya y con la participación de numerosas entidades y personas relacionadas con las culturas tradicionales.

## Las palabras claves

Prácticamente todos y todas las entrevistadas, coinciden en algunas palabras clave a la hora de describir los elementos que utilizan en el propio trabajo que aborda la participación del público: **intimidad, ceremonia, ritual, curiosidad, regalo, imprevisto, espacio, estímulo, humor, contagio, invitación.**

Los elementos más sustanciales a la hora de planificar una acción con público genérico han resultado ser la creación de una **atmósfera y un ambiente** apto para que los involucrados se sientan cómodos y estimulados al mismo tiempo. Y que los actores/actrices o performers compartan una parte del **riesgo** escénico a la vez que ofrezcan una sensación de **seguridad**, al controlar los posibles elementos de peligro.

He observado que existe una crucial diferencia cuando las compañías han desarrollado una actividad previa o conocen el perfil del público que asistirá al evento. En este caso la propuesta y el grado de implicación parece aumentar incluso con públicos de primeras experiencias artísticas o con problemáticas sociales. La personalización de la propuesta escénica, la educación y el aprendizaje del público son los temas transversales a lo largo de las entrevistas.

## Las compañías investigadas

Es importante tener una breve descripción de las compañías involucradas para entender los formatos performativos que proponen y evaluar el grado de participación que requieren del público. Todas trabajan para la participación directa y activa del espectador, pero el grado de “vacío” dramático<sup>10</sup> que ofrecen, varía notablemente.

1. Compañía de circo Eia. Espectáculo “Espera” (Entrevistados: Celso y Frana) (ESP). Eia es una compañía de circo de Barcelona fundada en el 2009 por Fabrizio Giannini, Armando Rabanera Muro, Celso Pereira y Francesca Lissia. Con el espectáculo “Capas” han ganado el premio Ciutat de Barcelona en el 2011. “Espera” es un espectáculo de circo creado e interpretado por Celso y Frana que propone al público una experiencia artística cercana, para que deseen participar en primera persona y no ser espectadores, que miran sin ser vistos. Sus intenciones giran en torno a las expectativas, la esperanza y el paso del tiempo. Buscan la manera de combinar el lenguaje actual de la investigación acrobática con el lenguaje atemporal de las tradiciones y rituales populares<sup>11</sup>.

2. Espacio Ànima (entrevistadas: Anna McNeil, Charity Blansit, Natalia Barraza) (ESP) Espacio Ànima es un colectivo de artistas que trabajan desde el 2012 a partir del arte textil, generando en formato de instalación sensorial, un espacio que propicia la interacción del público a través de los sentidos, interviniéndolo para crear una atmósfera íntima, sugerente, donde nuevas interpretaciones sean posibles. *“Partiendo de metáforas visuales y sensoriales abordamos el universo de la costura, los hilos y los objetos que le circundan para re-significarlo, y brindar un espacio de*

<http://lameva.barcelona.cat/districtecultural>

<sup>10</sup> El concepto de “vacío” se ha analizado en los párrafos anteriores.

<sup>11</sup> Página web de la compañía: <https://esperablog.wordpress.com/about/> (URL verificada al 27/12/2017)

*inspiración y memoria*<sup>12</sup>.

### 3. Project XX1 (Entrevistado: Riccardo Brunetti) (ITA)

Project XX1 es una organización que explora el concepto de performance contemporánea. Entienden la performance como experiencia interactiva en la cual el público puede experimentar fuera de su cotidianeidad y redefinir la propia presencia e identidad. Trabajan principalmente con experiencias inmersivas y buscan tipos de participación siempre nuevas que discuten los roles del creador, del intérprete y del participante<sup>13</sup>.

### 4. Terre-Moto (Entrevistados: Paula Pascual de la Torre y Emanuele Nargi) (ESP)

Terre-Moto es una empresa creativa especializada en teatro para la intervención social y teatro inmersivo. Los proyectos son un viaje de investigación, creación e inmersión para practicar el arte de la actuación, explorando desde sus principios más tradicionales hasta las expresiones más avanzadas. Desarrollan actividades formativas y producen espectáculos<sup>14</sup>.

### 5. Jorge Albuérne (compañía Zirkus Frak) (ESP)

Vinculado al circo y a la calle desde hace casi dos décadas, encuentra en la verticalidad del palo chino una conexión entre el movimiento, la plástica y la acrobacia.

*“Sigue explorando en los entresijos del humor y el absurdo con la sola intención de provocar la risa...el resto, si sucede (la risa), viene solo.*

*Docente y creador escénico reparte actualmente su labor y su corazón entre España, Argentina y México*<sup>15</sup>.

## ENTREVISTAS

### Compañía de circo Eia.

#### Espectáculo “Espera” de Celso y Frana (ESP)

He tenido la posibilidad de hacer un seguimiento profundo a lo largo del tiempo del proceso de creación de “Espera”: desde 2014, cuando presentaron un fragmento de su investigación en un circo de invierno que he dirigido, hasta noviembre del 2017 en su residencia/taller/presentación en Can Gasol de Mataró.

Cabe destacar que en su carrera profesional siempre han tenido máxima cura en los procesos investigativos y en acompañar las técnicas circenses, principalmente portés acrobáticos, con contenido y forma dramática muy elaboradas.

En la entrevista hablan de esta “nueva etapa de búsqueda de la participación directa de los espectadores/as cómo una manera de aprender y compartir su fase creativa y artística” en la cual actualmente experimentan el riesgo de forma más relajada, más

12 Página web de la compañía: <https://espacioanima.info> (URL verificada al 27/12/2017)

13 Página web de la compañía: <https://projectxx1.wixsite.com/about> (URL verificada al 27/12/2017)

14 Página web de la compañía: <http://terre-moto.wixsite.com/terremoto-english/info> (URL verificada al 27/12/2017)

15 Página web de la compañía: <https://jorgealbuerne.wordpress.com> (URL verificada al 27/12/2017)



escénica. Han vivido el lenguaje puro del circo y su característica más evidente: el riesgo auténtico, el peligro latente para lograr algo sorprendente a través del cuerpo.

Actualmente trabajan para desarrollar la confianza, el respeto, la escucha y la espera. Se han inspirado en las tradiciones y han generado un espectáculo íntimo y ceremonial. Lo están alimentando estética y conceptualmente para que el espacio escénico también sea parte integrante de esta atmósfera.

Están verificando que los **elementos alrededor de su presencia física**: objetos, materiales, escenografías, cumplan un rol fundamental para lograr una participación más auténtica.



Al buscar la complicidad con el público, han generado un formato taller-espectáculo. La función está abierta tanto a las personas que han participado en el taller como al público general.

Viven en directo las diferentes percepciones y reacciones del público “preparado” a lo que va a vivir, aunque a lo largo del taller no se les revela la estructura dramática y del público que desconoce el proceso. Notan que la confianza y las conexiones son más intensas con las personas con las cuales han vivido el proceso previo y compartido su manera de ser y de crear durante el taller. La comodidad pasa a ser algo relevante.

Puedo confirmar, al haber participado en la presentación del resultado de uno de los procesos taller-espectáculo en can Gasol en Mataró, que se ha vivido un pequeño formato de experiencia colectiva cercano a un modelo de formación y creación comunitaria. Me parece una experiencia a tener en cuenta como **modelo de relación artista-público para pequeñas comunidades** y/o con el objetivo específico de integración de colectivos minoritarios. Este modelo precisa de profesionales que cuenten con competencias artísticas y una idea bien estructurada, competencias de formación, flexibilidad y escucha y que abran su estructura dramática a las aportaciones del público.

Por esto, Celso y Frana en “Espera” dejan incógnitas y espacios vacíos en el

espectáculo y con el tiempo van adquiriendo experiencia en como gestionar los imprevistos, pero siguen esperándolos. **Trabajan el estado de relajación en escena para aceptar estos imprevistos y poder llevar al público al mismo grado de energía de aceptación.**

Por ejemplo: al invitar a la gente a tocar unos cencerros, a veces se han generado algunas molestias sonoras (niños que no paran de tocarlos). Al principio han vivido mal el momento, pero han descubierto que el código de cuándo y cómo tocar los cencerros se va generando espontáneamente a lo largo del espectáculo. **Lo importante es aceptar las circunstancias para que el público a su vez las incorpore y las asuma como parte integrante del evento.**

Esta habilidad de modificar la percepción de las personas y resolver eventuales conflictos es difícilmente evaluable en un artista, pero me parece fundamental a la hora de planificar la relación con personas desconocidas (el público). Sería una competencia a añadir en los planes formativos oficiales, especialmente en las escuelas de circo, en las cuales las horas dedicadas al estudio de las técnicas, no dejan margen para experimentar otras capacidades escénicas.

Celso y Frana piensan que “Espera” es un work in progress constante y probablemente la versión final sea el cierre del espectáculo. Consideran que el público sale de su forma habitual de pensar y se queda fascinado sobretodo gracias al lenguaje circense; aunque el estupor nazca del uso de elementos tradicionales como una peonza o el juego de equilibrio de un cesto en la cabeza.

Con estas técnicas ganan la confianza, la gente se fía y es más fácil transportarlo a otros lugares y atmósferas.

Celso llama esta relación con el público, una mezcla de empatía positiva y negativa: *“Si veo una persona saltar al trampolín y salta bien, yo que no conozco la técnica, vivo la sensación “negativa” de no saber hacerlo pero también la proyección de lo maravilloso que sería poderlo hacer. Muchos vivencian este sentimiento”.*

La experiencia del taller se basa en esta empatía: una vez que las personas han probado las técnicas, valoran más lo que es, lo que podría ser y sus capacidades de control y verán las evoluciones de otra manera.

El circo para ellos es un elemento más allá del control de una técnica. Hay valores en la base de las disciplinas de circo que en el mundo del entretenimiento son de difícil lectura. Para ellos se trata de cambiar la perspectiva del uso de las técnicas y romper el efecto truco-aplausos para excavar en las posibilidades comunicativas de las proezas.

El taller formativo previo a una función se basa en estos valores y más en el encuentro que en una transferencia de conocimientos.

**Los formatos de educación al público tendrían que moverse en esta dirección: hacia la creación de espacios compartidos, talleres de técnicas, y desarrollo de relaciones humanas y comunitarias.**

## Espacio Ánima (entrevistadas: Anna McNeil, Charity Blansit, Natalia Barraza) (ESP)

En la entrevista a tres de las integrantes de Espacio Ánima destaco la **sensibilidad natural** al tratar el tema del acercamiento con el público. No parece una real necesidad y no se basa en un planteamiento político o social. Más bien nace de una **visión poético-estética** compartida entre las integrantes del colectivo. Finalmente algunas reflexiones generadas a través de la entrevista han sido útiles para auto clarificarse algunos aspectos de sus intervenciones.

El punto de partida de Espacio Ánima es el universo poético de la costura. En este universo destacan el tema de la creatividad a través de los tejidos, **la interactividad de sus instalaciones**, la memoria y las tradiciones. Con el público **propician la intimidad**, la comodidad, la sensación de acogida y que descubra otros significados del paso del tiempo.



Para el colectivo es relevante el momento de invitar al público y que el espacio en si, sea un lugar para vivir la memoria de las cosas y para conectar con sus propios recuerdos: algo que surge espontáneamente durante las actividades es que los visitantes los comparten entre ellos/as informalmente.

El proyecto Espacio Ánima nace del fruto de intereses personales de las creadoras: por esto es una mezcla de instalaciones sensoriales, composiciones espaciales y artísticas y actividades participativas.

Las artistas de Espacio Ánima vienen de ámbitos y formaciones diversas: el performativo, el formativo, lo artesanal y tienen sensibilidades diferentes que enriquecen el proyecto.

El objetivo común es crear un ambiente en el cual el público sea estimulado al recuerdo, a conectar con su memoria y a compartirla con los demás informalmente pero cada artista tiene su manera y su estética para crear estos momentos. A ninguna de ellas les interesa "capitalizar las historias". Les interesa que la historias surjan.

A pesar que Espacio Ánima sea, cómo dice su nombre, un lugar de vida que funciona por si mismo a nivel instalativo y participativo, con las artistas entrevistadas hemos reflexionado sobre el tema de la influencia en el grado de participación del público cuando ellas están presentes y la diferencia en cuanto a su ausencia en el mismo.

Han notado que cuando ellas coinciden en el espacio instalativo, aunque no fuercen, ni inviten a participar, la implicación es mayor. Aunque el público no reconozca que ellas son las artistas parece que su presencia influye en la dinámica general.

Yo he visitado las instalaciones el día de la inauguración y unos días más tarde sin su presencia y efectivamente el nivel de implicación me ha parecido diferente. He visto también personas con dificultad para entender sus reales posibilidades de “hacer algo”. Y no es sólo cosa de comunicación o de falta de textos explicativos. Creo que para disfrutar una experiencia de este tipo, se necesita un público que elige ir allí a encontrar su momento. Digamos un público preparado y que a lo mejor ya ha experimentado la versión “facilitada” por las artistas.

Aquí dos consideraciones me parecen importantes sobre el rol del artista como “oficiante” de una experiencia y sobre la capacidad de una obra participativa de generar las ganas de repetir una segunda o tercera vez.

En la entrevista con las artistas de Espacio Ñnima, ha surgido la conclusión que el **rol del actor /actriz /performer sigue siendo de fundamental importancia para generar una participación más profunda**. La presencia de una persona con este rol abre las puertas del juego, entendido como libertad de expresión adentro de una estructura lúdica, facilitando la predisposición de los participantes a verse en diferentes papeles y con un grado de libertad superior a la vida cotidiana. Esto genera una suspensión del juicio y de la autocensura. En algunos casos considero posible el valor catártico de estas experiencia y la experimentación de máximos grados de libertad expresivas.

El punto crítico del rol del oficiante es el de tener en sus propias manos la posibilidad de dirigir la mirada de los participantes y perder el objetivo de liberar la creatividad y en cambio forzar una visión didáctica o una sobrecarga pedagógica.

Hablando de esto con Espacio Ñnima, las artistas no creen de estar educando aunque *“A través de nuestra presencia, se genera la dinámica de confianza en los/las participantes que descubren por si mismos como pueden intervenir”*.

Yo creo que esto es un punto básico para la emancipación educativa. Creo que en Espacio Ñnima esto funciona porque lo interesante es que ellas mismas no son expertas de las técnicas que proponen si no que exploran junto con el público lo que ocurre utilizándolas.

En ambos casos lo interesante es **el concepto de estructura: un contenedor con límites puestos por los artistas pero con un margen de transformación del contenedor mismo**.

El tema crítico ha sido la falta de apoyo institucional y económico a este tipo de actividad. Al ser un híbrido entre lo artístico y lo comunitario no encaja fácilmente en los contenedores culturales o sociales. Es una pena ya que podría ser una manera de transformar lugares anónimos o con poca funcionalidad, como lugares abandonados, algunos espacios públicos, hall de teatros, en espacios con ánima, o sea con “alma”.

## **ProjectXX1 (Entrevistado: Riccardo Brunetti) (ITA)**

Con Riccardo Brunetti de Project XX1 los temas de conversaciones se han movido alrededor del teatro inmersivo. En primer lugar, él prefiere denominar sus productos artísticos como experiencias inmersivas y no como teatro. La diferencia fundamental es que en sus propuestas no cree necesario llegar a la “suspensión de la incredulidad” por parte del público, cómo por ejemplo en el teatro tradicional. La credibilidad de toda la experiencia inmersiva que propone, depende de **la relación entre los hechos vividos por el espectador y la veracidad del momento performativo**, manteniendo abierta la duda entre realidad y escritura dramática.

Este proceso se tiene que generar gradualmente a lo largo de la experiencia y se basa en una forma de **contrato participativo**. Si se crean las condiciones para que el público elija creer que lo que se está desarrollando es verdadero, porque verdadero es el espacio y verdaderas sus reacciones, el público mismo se sumergirá en la experiencia y podrá vivirla plenamente.

La clave está en una dramaturgia muy definida y detallada, que ofrezca seguridad al desarrollo escénico: un diseño escenográfico, una cura minuciosa de los detalles y en la labor actoral, con el apoyo de todos los otros elementos para generar la relación de intimidad con el espectador/a.

Cuando se genera el equilibrio entre calidad de espacio escénico, atmósfera sensorial, rol del actor/actrices, contenido de la escena e implicación del público, la alquimia es total y cada espectador podrá leer la capa que más les estimule siguiendo en un grado de credibilidad absoluto. Obviamente esta mezcla de lenguaje icónico, kinésico y proxémico es de difícil realización por sus múltiples variables y posibles reacciones del público. Por esto hay escenas más guiadas por el dramaturgo o por el actor/actriz, donde el efecto y las reacciones del público son limitadas, y otras en las cuales el resultado estético puede bajar de calidad por una intervención imprevista.

Brunetti basa su interés en la **complejidad narrativa de las experiencias inmersivas y la posibilidad de vivir múltiples puntos de vista o recorridos durante las mismas**. Con este tipo de intervenciones se siente más activo y dinámico y más cercano al mundo cultural moderno, respecto a otras experiencias formativas y artísticas que ha tenido en el teatro vanguardista. El teatro inmersivo colma una carencia en el ámbito cultural, porque responde a la necesidad de participación activa y desarrolla un lenguaje escénico innovador.

No es casualidad que el teatro inmersivo sea un producto nacido y en expansión especialmente en Gran Bretaña y Estados Unidos. Seguramente por un tema de bienestar económico y de visión empresarial de la cultura que facilita producciones más costosas y arriesgadas. Pero también porque es un lenguaje muy cercano en su estructura a los de las series de televisión, o de los juegos de rol, o de los escape room, que ya tienen larga trayectoria en los países menos conservadores culturalmente.

**Los lenguajes artísticos progresan más rápidamente que los organismos públicos y privados que gestionan los productos culturales y es por esto que hay una fractura entre artistas, productores, exhibidores, público.** En base a esto

deduzco que el aprendizaje y la formación tiene que ser gradual y por parte de todos los/las involucradas. El arte surge cuando se crea la conexión entre el/la creadora y por lo menos un espectador/a y cuando el acto artístico se propaga en el tiempo. Y la fruición es más viva **cuando las reglas no son explicadas sino vividas**, cómo sucede en los videojuegos, en los cuales se aprende el desarrollo del juego paso a paso sin tener que leer un libretto explicativo (learning by doing) y a través de un proceso **intelectual** de reflexión (error- solución) pero también a través del **instinto**.

Brunetti considera que a veces la fractura entre artista y resto de la sociedad es propicia para formas nuevas de relaciones: *“si un teatro tuviera sólo abonados no se si sería lo más positivo para el arte”*.

En cada producción sería ideal poder jugar con la relación creador-espectador sin forzar objetivos políticos: *“La política tiene el deber de dar respuestas a problemáticas y a relaciones de convivencia en la sociedad; el arte tiene el deber de generar preguntas y no tener objetivos moralistas. El teatro es una reflexión acerca de lo personal, de lo político y de lo espiritual de cada autor(a)”*.



## Terre-Moto

### (Entrevistados: Paula Pascual de la Torre y Emanuele Nargi) (ESP)

Con dos de los/as artistas y fundadores de Terre-Moto, la entrevista se ha basado en el análisis de su última producción de teatro inmersivo “Bajo llave” basada en El castillo de Kafka para extenderse a consideraciones sobre las políticas culturales. Con ellos, se ha hablado más de cuestiones técnicas y de métodos para lograr en sus obras, la inmersión a 360 grados del público.

Los aspectos que Nargi y Pascual de la Torre destacan de sus producciones son el uso y transformación de los espacios escénicos, las dinámicas de interacción con el público desde la máxima intimidad con un solo espectador/a hasta escenas colectivas y catárticas, una estructura dramática multicapas, y una poética basada en el misterio, la seducción, los estímulos.

Consideran al público de las experiencias inmersivas un público ávido, proactivo, y el mismo teatro inmersivo un teatro adictivo: *“El público interesado se engancha, y los*

*nuevos tienen que encontrar su ritmo. El riesgo es que la estructura se coma el contenido y los aspectos resultones ganen”*



Son conscientes que algunas personas no disfrutan de una narrativa no lineal y de una fruición tan permisiva. **El aspecto comunicativo de difusión del evento es de fundamental importancia para no defraudar un público no preparado o “demasiado tímido”.**

En cambio los más entusiastas regresan varias veces y sobretodo generan efecto dominó, con un pasa palabra

que alimenta y sostiene un tipo de producción que puede ser muy costosa y sobretodo de difícil implantación por la necesidad de ocupar largo tiempo el espacio de realización por la etapa de creación y ensayo.

En Terre-Moto piensan que algunos costes se podrían reducir con un proceso más comunitario y menos elitista, utilizando espacios no convencionales, si fuera más ágil la tramitación de permisos para eventos públicos.

**Sienten que en la actualidad, hablar de teatro innovador no tiene que confundirse con original:** se trata de adaptar el lenguaje escénico a la modernidad. Con este propósito consideran que el **“nuevo público a captar son los jóvenes adolescentes desinteresados en las artes escénicas”.** Y para hacerlo se necesitaría una figura profesional específica en las instituciones culturales para establecer dinámicas de interacción y colaboración entre los espacios y creadores. Por otro lado los creadores interesados en este tema necesitarían un trasfondo activista, no convencional para elaborar estrategias de captación más dinámicas que un simple taller formativo.

Especialmente Nargi cree que hay que arriesgarse a saltar algunas reglas del circuito de difusión e investigar más los espacios de ocio y los hábitos de los jóvenes. No confiar solo en las redes sociales, si no bajar a la calle, entrar en los locales.

Subrayan cómo su espectáculo “Bajo llave” ha atraído a numerosas personas interesadas en los Escape room. Ha sido debido al título y a la forma misteriosa con la cual han presentado el proyecto, pero ni el título ni los vídeos promocionales tenían este objetivo. Casualmente han descubierto un nuevo público potencial que ya busca la participación activa y directa en las actividades que elije.

El mecanismo de búsqueda de nuevos públicos tiene que ser desarrollado codo a codo entre los técnicos culturales y los artistas con esta inquietud. De esta forma se podrían optimizar recursos y ahorrar esfuerzos de generalización artística.

**Jorge Albuerne**  
**(compañía Zirkus Frak) (ESP)**

La entrevista con Albuerne se ha basado en su experiencia personal como creador, intérprete y colaborador en diferentes compañías más que en el análisis de un producto artístico concreto que incluya la participación directa del público. Su trabajo se basa en los aspectos comunicativos con la audiencia y considera **la performance como una manifestación del ser.**



La interacción con el/la espectadora es un elemento más de este mundo comunicativo artístico y no siempre es el mejor método a utilizar.

Según Albuerne, darse pautas para lograr la participación directa del público y basar la investigación personal sobre este tema, es un límite para el desarrollo artístico de la propuesta escénica. Prefiere pensar que este tipo de análisis debería ser posterior a la realización de la obra. Pero al mismo tiempo al buscar en su desarrollo como artista y como persona, la sorpresa, la intimidad, la curiosidad, la pureza sensorial, considera que esto se puede generar solo si el público está presente activamente.

**El artista puede lograr diferentes grados de participación.** En su caso los elementos a destacar son la intuición, la emoción, la plástica, los textos, los elementos formales que se generan a lo largo del proceso creativo y que luego pasan a ser dramaturgia. **A veces el resultado en términos de participación es la interacción entre el público más que con el artista.**

Que una obra genere, una participación no dirigida por el artista, es un tema que se entrelaza a lo largo de la entrevista con el de la educación del público. Albuerne en su experiencia cómo público ha experimentado la sensación de incomodidad al no reaccionar a las indicaciones del performer, en particular manera un momento en el cual una performer pedía que alguien del público la besara. Al vivir una segunda vez otra ocasión similar ha sentido facilidad en participar directamente. **Entonces para él más que un tema de educación es un tema de aprendizaje personal, de reconocimiento progresivo, de códigos y oportunidades.**

Resulta importante empezar con los más pequeños, para que tengan familiaridad con diferentes formatos escénicos, y para que desarrollen herramientas prácticas para elegir lo que les gusta o no, sin tener que empezar por espectáculos infantiles. Yo añadido como escribe Jorge Wagensberg (2014) en su artículo *El museo en aforismos*: “La estética infantil no gusta ni a los niños”



### 3. La formación

El tercer punto de la investigación, ha sido el diseño y la realización de un taller abierto a artistas y público general para realizar dinámicas de interacción a partir de técnicas de improvisación y creación.

El objetivo principal es abrir un espacio de reflexión sobre la relación artista espectador a partir de una experiencia práctica compartida.

El taller se ha titulado, por motivos de comunicación, Teatro intimista e inmersivo y se ha basado principalmente en dos de los conceptos analizados a lo largo de la investigación y considerados entre lo mas importantes: la **cercanía** entre performer y espectador y las **estructuras dramáticas** que consideran al espectador parte integrante y significativa del espectáculo.

El taller se ha realizado en:

- Cork (Irlanda) en el marco del seminario “The first stepping Stone” organizado por Cork Community Art Link. El tema principal del seminario ha sido la relación entre el mundo artístico y comunitario y el compartir estrategias de participación y captación de nuevos públicos en ámbito artístico y usuarios en ámbito social. Han participado 22 profesionales de 6 países europeos y se ha realizado una jornada de participación directa con la comunidad local.
- Barcelona en el marco del seminario A.A.A. Aplec d'Arts Aplicades, organizado por INCA Catalunya. El seminario ha sido un espacio de encuentro entre profesionales del arte comunitario para compartir experiencias, metodologías y retos. Han participado más de 20 entidades catalanas y se ha estructurado en tres días y tres ejes: La importancia de la informalidad, Las artes comunitarias: entre lo artístico y lo transformador y Metodologías e impacto.



amb:  
Ponències  
Taulers rodones  
Xerrades  
Tallers

+ info: [www.inca-cat.org](http://www.inca-cat.org)  
[projectes.inca@gmail.com](mailto:projectes.inca@gmail.com)  
INSCRIPCIONS OBERTES  
(aforament limitat)

al c/Hospital 56 (entrant als jardins a mà dreta)

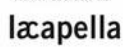
Organitza:



amb el suport de



i la col·laboració de:



Entre los dos talleres han participado un total de 48 personas, 30 de las cuales están relacionadas directamente con el mundo performativo: actores de teatro, de circo, bailarinas, directores, y 18 personas aficionadas al mundo escénico.

En ambos talleres la dinámica ha sido similar: una primera parte de ejercicios de confianza y de exploración sensorial focalizados a crear un ambiente íntimo y relajado, y una segunda parte de puesta en escena a partir de una interpretación de Romeo y Julieta de Shakespeare.

Cada grupo de 3-4 personas era encargado de desarrollar una escena específica de la obra y de representarla al resto del grupo que iba a ser el público. Cada escena se tenía que desarrollar en diferentes espacios de los edificios en los cuales hemos

hecho los talleres, creando así una dinámica de espectáculo itinerante donde los/las participantes han sido alternativamente actores/actrices y público.

Basar el taller en una obra conocida, ha servido para facilitar el proceso de escritura y así concentrarnos en los aspectos relevantes de la relación artista público: espacio, estilo, grado de proximidad, invitación y despedida.

Para analizarlos las tareas para cada grupo eran:

- Estructurar la escena asignada para que durara máximo 5 minutos.
- Elegir un espacio para desarrollar la escena y prepararlo escenográficamente según las necesidades.
- Definir un estilo común de actuación.
- Elegir el grado de cercanía a generar con el público, desde muy íntimo/participativo a muy distante/excluyente, manteniendo el concepto de regalo.
- Considerar atentamente el momento en el cual el público se va acercando (recepción-invitación), el traslado del público hasta la escena siguiente (translación) y la despedida (abandono).

En primer lugar me ha llamado la atención las relaciones entre las personas en cada grupo. A pesar de que había distintos niveles de experiencia, la relación entre profesionales y no profesionales ha sido fluida. Seguramente las/los participantes venían con predisposición a experimentar un taller diferente, y con la voluntad de aprendizaje. **Este aspecto de humildad** ha sido mencionado también en las reflexiones finales por parte de los y las participantes con más experiencia escénica que han vivido durante la dinámica, **la voluntad de estar “al servicio de” la fruición del público y no tanto en el papel de “oficiantes” de una acto.** Este aspecto me parece relevante a la hora de planificar una formación completa para un actor/artista.

Que el público sienta esta voluntad por parte de los actores y de las actrices de regalar algo, es un elemento que facilita la participación y el acercamiento al mundo escénico. Probablemente se trata de operar por grados y empezar con amabilidad hacia un público principiante, para luego jugar con otro tipo de sensaciones con un público más preparado.

En términos prácticos de técnicas utilizadas para lograr la participación del público las estrategias han sido muy variadas. A la hora de desarrollar la creatividad y aplicar una estructura dramática a cada escena, han surgido fórmulas y estilos heterogéneos entre ellos. El aspecto más comentado sobre este tema, ha sido la sorpresa de encontrar numerosas posibilidades para lograr el contacto con el público. En particular he podido individuar las siguientes maneras generales para lograr la participación:

- **Creatividad lógica:** si en el espacio hay sillas las utilizaremos para que el público se sienta y esté cómodo y jugaremos con este estatus. Una posibilidad que nace de la observación de lo que ya hay. Incluso el vacío de un espacio podría jugar a favor de este tipo de elección. Se necesita elevada capacidad de adaptación por parte del performer pero se ahorra en producción.
- **Creatividad profesional:** Una vez definida la escena, la colocamos espacialmente

aprovechando la peculiar configuración del set para que el público viva el momento con una especial distancia o punto de vista. En el taller se hizo la escena de lucha entre Mercucio y Tibaldo pudiendo ver sólo las piernas de los actores y creando una coreografía más que una verdadera lucha. Se necesita una capacidad compositiva desarrollada, típica de los actores/directores. Alimenta la curiosidad y la sensación de profesionalidad entre el público.

- **Creatividad didáctica:** Simulando un estilo pedagógico, se despista al público con signos escénicos que chocan con este lenguaje. En la escena de la fiesta en la cual Romeo encuentra a Julieta, un actor se encargaba de explicar paso a paso lo que iba aconteciendo entre los dos otros actores (Romeo y Julieta). En diferentes momentos y en crescendo los actores empezaban a ir fuera tiempo, descoordinados con la voz descriptiva llegando a preguntar directamente al público la solución o como continuar. Se necesita limpieza escénica y un progresivo y sutil juego de falsos espejos para que el público experimente cortocircuitos y empiece a desarrollar su propia forma de entender la escena.
- **Creatividad bizarra:** Sorprender al público con algo inesperado. No se trata de hacer una broma o dar un susto, si no de crear las bases para que suceda algo totalmente inesperado, que más que desarrollar la escena en si, ofrece detalles sobre otros aspectos de la obra o de otros personajes. La conocida escena del balcón entre Romeo y Julieta se ha ido transformando en un intercambio de materiales para liarse un cigarrillo. De forma bizarra hemos descubierto que los dos protagonistas de la una de las más famosas obra de teatro de la historia occidental son “tabaquistas”. Se necesita una fuerte predisposición a los subtextos, arriesgando que se pierda el aspecto narrativo lineal. Es una función normalmente sujeta a la decisión de un director más que del actor.

Según los participantes en todas las escenas han habido imprevistos, la mayoría debido al poco tiempo concedido para preparar las escenas. Durante las devoluciones, el tema del riesgo de involucrar al público ha sido uno de los más analizados. Se ha hablado de las posibles reacciones del público, sobretodo pensando en un público no tan familiar, y en consecuencia sobre las competencias del actor/actriz para seguir desarrollando la obra.

**Flexibilidad, actitud de regalo, observación, registro,** han sido las palabras más usadas para describir el rol del actor en este contexto.

A nivel dramaturgico en cambio, a parte el concepto de “**vacío**” que se ha analizado en la primera parte, es interesante que haya salido el concepto de “**encuentro**”.

Al abrir esta puerta, la charla se ha desplazado en la función del teatro a lo largo de la historia, y en el fondo hay una sensación de que **las artes escénicas se han ido alejando de la gente hacia lugares más elitistas.**

En cambio la voluntad para crear una obra que fomente la interacción, parece volver a procurar un rol político y social al teatro y a su capacidad de ponernos frente a nosotros mismos y a los demás, con la finalidad de conocerse y reconocerse.

Sería quizás superficial considerar el teatro moderno como expresión del poder, pero

considero que el teatro participativo devuelve a las artes escénicas un valor lúdico y catártico de fundamental importancia en esta época de aislamiento tecnológico.

El riesgo concreto parece ser, que con el perfilar técnicas dramatúrgicas e interpretativas se pueda llegar a gestionar plenamente las reacciones del público y guiarlo en una falsa sensación de participación.

Si le sumamos la posibilidad real de que un espectador proactivo, se involucre más que uno reservado, y que al ser audaz corresponda al premio de mayor comprensión de una obra o conquistar un mejor espacio, parece que se vaya a alimentar otro tipo de individualismo que es el del espectador, más que la del creador o del sistema político.

## CONCLUSIONES

La investigación ha sido un viaje personal íntimo por un lado y una inmersión profunda en opiniones artísticas, políticas y sociales de compañeros y compañeras.

A menudo he tenido la sensación de salir del foco principal, por el interés que me generaban sub-temas que iban aflorando. Destaco también, la carencia en la investigación de puntos de vista directo de los productores, programadores, técnicos de salas, expertos en comunicación, responsables de los programas culturales y educativos.

Si tuviera que buscar los elementos principales del porqué ha surgido con fuerza esta corriente de teatro participativo, podría simplificar diciendo que artistas y público viven el mismo conflicto entre la búsqueda de un lenguaje más dinámico, rápido, multicapas, individualizado, similar a los de las series de televisión o de los videojuegos y la necesidad de experimentar en vivo experiencias físicas y sensoriales<sup>16</sup>.

No es casualidad que observe la voluntad teórica de innovar, apostando hacia experiencias escénicas diferentes, junto a una resistencia por parte de los responsables de las políticas culturales en **asumir el riesgo de proponer nuevos formatos** en su programación, debida principalmente al precario sistema económico-cultural.

Obviamente cualquier autor o forma teatral que sale de una lógica comercial y de cercanía con el poder dominante en cualquier momento histórico, ha encontrado una cierta resistencia. Lo saben bien autores como Brecht, Strindberg, Beckett, Boal, el Living Theatre y un largo etcétera de personas menos conocidas.

Lo que diferencia la inquietud creativa contemporánea, de otras vividas a lo largo de la historia moderna de las artes escénicas, es probablemente la lucha contra el riesgo que la virtualidad pueda llegar a substituir formal y conceptualmente las representaciones en vivo. O por lo menos limitarlas. Creo que esto es el principal motor que alimenta la búsqueda de **la complicidad entre creadores y público hacia experiencias más auténticas**. Por este motivo posiblemente estamos viviendo una

---

16 Según Jiménez (2000) “la función de las artes escénicas en un sociedad que transita hacia la virtualidad digital es aportar experiencias estéticas en vivo, intensas, singulares e irrepetibles, basadas en las interacción entre intérpretes y públicos”

cierta afinidad de objetivos entre creadores, programadores, exhibidores y público y una voluntad de reconstruir esta fractura individualista entre autores e intérpretes.

Sería interesante no caer en una **distinción cualitativa** siguiendo sólo el concepto que nuevo o insólito es bueno y viejo y tradicional es malo.

Muchos comentarios negativos que registré a lo largo de la investigación acerca del teatro participativo, cuestionan su característica democrática y subrayan al contrario, la posibilidad de generar una especie de competición entre el público o de esconder detrás de una falsa participación, una voluntad de dirigir la mirada con finalidades pseudo educativas o pedagógicas.

Sugiero propiciar el esfuerzo de revisión comunicativa de estas nuevas formas de experiencias escénicas, a partir de un repaso y difusión de la terminología propuesta. Yo he encontrado una considerable dificultad en esta investigación al hablar de teatro, experiencia teatral, performance, actividad participativa, y también de público, espectador, participante, co-autor, asistente, por ejemplo.

Por otro lado, el mestizaje de los lenguajes escénicos hacia el cual se avanza progresivamente es una forma atractiva para diferentes tipos de interesados/as, pero corre también el riesgo de defraudar al público especializado en cada disciplina.

Habría que tener en cuenta en el diseño de una estrategia de captación de nuevos públicos, especialmente con niños/as y jóvenes, fomentar el interés para las disciplinas escénicas en las cuales el aspecto técnico es evidente y atractivo (circo en primis), incluso para aspectos más complicados de apreciar por un público novato, como el diseño de estructuras dramatúrgicas, la escritura de un espectáculo o la puesta en escena por ejemplo.

El camino es largo ya que los datos de afluencia de público a eventos escénicos en toda la península es dramático. Las artes escénicas están en la categoría de interés medio/bajo muy por debajo de escuchar música, leer prensa, ir al cine, visitar museos. Al comunicar los datos de participación a eventos escénicos a los/las artistas entrevistadas, todos están sorprendidos de lo bajo que son.

En las múltiples dificultades de precariedad laboral que se vive en el mundo artístico, estudiar los hábitos culturales de los ciudadanos no es una prioridad para los/las artistas.

Posiblemente una manera indirecta de captar público pasaría por **estabilizar y mejorar las condiciones, el estatus de los artistas, para darle mayor seguridad y tiempo para elaborar nuevas estrategias.**

## BIBLIOGRAFIA

- BERNAT, R. (2008). Las reglas de este juego en Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica. Coord. Cornago, Ó. Barcelona: Ediciones de la universidad de Castilla-La Mancha, pp. 307-314.
- Brunetti, R. (a cura de) (2017). Esperienze immersive. Creazione e fruizione. Roma: La Rocca Edizioni
- COLOMER, J. (2013), La formación y gestión de públicos escénicos en una sociedad tecnológica. Madrid: Fundación Autor
- ECO, U. (1979). Lector in fabula. Milano: Bompiani.
- ENRILE, J.P. (2016). Teatro relacional. Una estética participativa de dimensión política. Madrid: Editorial Fundamentos.
- HALL, E.T. (1959). The silent Language. Nueva York: Doubleday y Co.
- Institut Català de les Empreses Culturals de la Generalitat de Catalunya, Publics Culturals, blog online <http://publicsculturals.blog.gencat.cat/> y <http://publicsculturals.blog.gencat.cat/2015/02/09/estudis-i-dades-de-desenvolupament-de-publics/> (enlace verificado el 17/01/2018)
- JIMÉNEZ, L (2000). Teatro y públicos. El lado Oscuro de la sala. Michigan: Escenología
- Kafka, F. (2206). El castillo. Madrid: Alianza Editorial
- MACHON, J. (2013). Immersive Theatre. Intimacy and Immediacy in contemporary performance. London: Palgrave Macmillan.
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Encuesta de hábitos y prácticas culturales en España 2014-2015. Madrid: MECD  
(Fuente <http://www.mecd.gob.es/servicios-al-ciudadano/estadisticas/cultura/mc/ehc/2014-2015/presentacion.html> - enlace verificado el 17/01/2018)
- SHAKESPEARE, W. (2015). Romeo y Julieta. Barcelona: S.L.U. Espasa Libros
- WAGENSBERG, J. (2014). El museo en aforismos, 21/06/2014, El país, p. 2.
- WHITE. G. (2013). Audience Participation un Theatre. Basingstoke: Palgrave Macmillan