

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



La Participación del Espectador en un Acontecimiento Relacional

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE
LICENCIADA EN TEATRO**

AUTORA

Ilda Dorita Polo Cortegana

ASESOR:

Andrés León Geyer

Lima, 2020

*A mamá, a papá y a mi hermano que aunque no tuvieron nada que ver con mi investigación,
tienen todo que ver conmigo.*

*A Valeria, siempre a ella, porque gracias a su compañía durante todos estos años, he
aprendido a sostener mi propia voz que hoy plasmo en esta tesis.*



“La argumentación es vestir de palabras tus emociones”

- *Andrés León*



AGRADECIMIENTOS

Para iniciar, quisiera hacer una mención especial a mi compañera en este camino, Micaela, que tuvo la capacidad de entenderme incluso antes de que yo misma lo hiciera. Por frustrarse y avanzar conmigo. Por su cariño, pero sobre todo, porque sus ocurrencias siempre estuvieron presentes para aliviar el trabajo y le estaré eternamente agradecida por eso.

A mi abuela Dora, que en la última etapa de esta investigación me enseñó sobre encontrar maneras para seguir luchando sin importar las circunstancias en las que te encuentres.

A Christian que estuvo desde el inicio ayudando a reconocermelo. Por siempre acompañarme con una cerveza, abrazarme fuerte y sostenerme cuando la investigación se tornaba complicada.

A Karlos López Rentería por darme fuerzas, por hacerme sentir capaz, por llevar mi mente a conocer nuevos caminos, por su cariño y su propia incertidumbre.

A Yaremís Rebaza, a Adriana Salas y a Emma Suito por sus sonrisas y palabras que siempre me transmitieron la calma necesaria. A Omar del Aguila, por siempre estar pendiente de que cumpla esta meta. A Josefo, porque pese a todo siempre cree en mí

A Valeria, Lombardi, Stefany y Renzo, que me regalaron un poco de su tiempo y paciencia para ayudarme a concretar mis ideas.

A los miembros de “la casoide” por ser una familia y por su ejemplo de trabajo.

A Gino Luque, a Erika Flores, a Marissa Béjar, a Gabriel Poémape, a Tirso Causillas y a todo el equipo creativo de “A la M Crecer”, al Club de Teatro de Lima y a todo el elenco de “Kapital 2.5”.

Y finalmente, a Andrés, mi asesor. Por haber contestado prontamente a mi pedido sin conocerme, por confiar tantas veces en mí, por corregirme, por acompañarme, por guiarme en este camino de la mejor manera hasta lograrlo y por el agua de estanque.

RESUMEN

Esta tesis se centrará en el rol del espectador y en cómo puede manifestar su participatividad de acuerdo a cierto tipo de teatro. La pregunta que motivó esta investigación es: ¿Cómo el rol del espectador se (re) significa en un acontecimiento escénico de teatro relacional? El teatro relacional se basa en la construcción colaborativa de una pieza escénica, mediante el “estar-junto” y la intersubjetividad. Esta investigación propone la visión del teatro relacional como acontecimiento y el estudio del rol del espectador sobre la base de su participación. Para lo cual tomaremos el término “participatividad del espectador” y lo clasificaremos como “configurativa” y “no configurativa”. Así mismo, estudiaremos la participatividad del espectador como una herramienta dentro del acontecimiento relacional para la creación de una consciencia conjunta en el público. Esta investigación busca ser un aporte a los estudios sobre el espectador desde una perspectiva actual en el Perú y nos permite reflexionar sobre cómo la participación del espectador respalda la importancia de una cultura teatral en nuestro país; además pretende incentivar la creación de nuevas propuestas de teatro participativo dentro de la cartelera limeña.

ÍNDICE

RESUMEN.....	v
ÍNDICE.....	vi
INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO 1: PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN.....	2
1. Presentación del problema de investigación.....	2
2. Justificación.....	3
3. Pregunta de investigación.....	5
4. Objetivos de investigación.....	5
5. Hipótesis.....	6
CAPÍTULO 2: ESTADO DEL ARTE Y MARCO TEÓRICO.....	7
1. Estado del Arte.....	7
1.1 Conceptos más estudiados.....	7
1.2 Conceptos menos estudiados.....	8
2. Marco Teórico.....	9
2.1 Espectador.....	9
2.2 Participatividad.....	10
2.3 Teatro Relacional.....	11
2.3.1 Estética Relacional.....	12
CAPÍTULO 3: EL TEATRO RELACIONAL COMO ACONTECIMIENTO.....	14
1. Influencias.....	14
2. Objetivos para un Acontecimiento Relacional.....	25
CAPÍTULO 4: (RE) SIGNIFICACIÓN DEL ROL DEL ESPECTADOR.....	32
1. Participatividad no configurativa.....	34
2. Participatividad configurativa.....	35

CAPÍTULO 5: APLICACIÓN DEL ANÁLISIS.....	38
1. A la M Crecer.....	38
2. Kapital 2.5.....	42
CONCLUSIONES.....	49
FUENTES BIBLIOGRÁFICAS.....	51



INTRODUCCIÓN

En esta investigación, estudiaremos la manera por la cual el rol del espectador se modifica de acuerdo a su participación dentro del teatro relacional. Este se basa en el concepto de *estética relacional* planteado por Nicolas Bourriaud en 1998. Dicho concepto se concentra en la creación de nuevas formas que permitan, a los sujetos participantes, relacionarse. Así mismo, el teatro relacional consiste en la construcción colaborativa de una pieza escénica mediante la interrelación entre los espectadores.

Durante esta investigación propondremos la visión del teatro relacional bajo la perspectiva de acontecimiento. Esto llevará a definir los “objetivos relacionales” para estudiar en estos el rol del espectador. Para esto tomaremos en cuenta que este tipo de acontecimientos requieren la modificación del rol del espectador de una participatividad “no configurativa” a una participatividad “configurativa”. De esta manera, el público presente reconoce su rol y lo desarrolla en conjunto, experimentando una sensación de empoderamiento sobre el acontecimiento.

Para poder poner a prueba la hipótesis de esta investigación, se escogieron dos casos de propuestas teatrales que involucran al público de acuerdo a los criterios que se investiga. Es decir, propuestas que desde su convención permiten a los participantes interrelacionarse durante el desarrollo del hecho escénico. Los casos analizados son: “A la Mierda Crecer” – Proyecto Escénico y “Kapital 2.5” del Club de Teatro de Lima.

CAPÍTULO 1: PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN

1. Presentación del problema de investigación

Se considera importante realizar investigaciones que tomen en cuenta lo que implica ser un espectador dentro del teatro actual, ya que es un elemento esencial para la semiótica en el ámbito teatral. Por ello, esta investigación se enfocará en el estudio de la manera por la cual el rol del espectador se ve modificado durante el desarrollo de una realización escénica. Esta realización será construida en base a la estética relacional planteada por Nicolas Bourriaud y vinculada con el ámbito teatral por Juan Pedro Enrile.

De acuerdo a este último autor, el Teatro Relacional es una estética teatral con dimensión política. Esta estética tiene dos antecesores bastante característicos. En primer lugar al movimiento del situacionismo, inspirado por la Internacional Situacionista, de los años 50, la cual parte de la confluencia de planteamientos marxistas y consiste en la construcción de situaciones, propone vivir una situación mediante el arte.

Los situacionistas pretenden realizar una revolución cultural fundamentada en la defensa de un arte materialista; por eso, plantean un arte de situación, en el que se elimina la frontera entre arte y vida, para construir en la realidad cotidiana, y así, vivir la situación en lugar de vivir la evocación de una situación a través del arte (Enrile, 2015, p. 51).

El situacionismo busca que el arte llegue a ser parte de la vida diaria y así llegue a ser un instrumento para la transformación social. Así mismo, el segundo antecesor del teatro relacional es el Teatro Foro de Augusto Boal. En este tipo de teatro, se presenta una pieza a los espectadores y luego se les pregunta si consideran que debería de realizarse algún cambio en lo presentado; es entonces que el público se posiciona en el lugar de los actores e interviene en la creación, Así se convierten en *espect-actores*, para re-escenificarla. Esta dinámica se trabaja con temas de interés del público en particular al que se le presenta.

La aplicación de esta estética en el teatro determina un cambio en el compromiso del público con la realización escénica. El espectador se ve despojado de su cualidad de observador pasivo o participante esporádico y se convierte en un ejecutor decisivo del momento. La manera por la cual este fenómeno se manifiesta es el enfoque central de esta investigación.

2. Justificación

El ser humano ha buscado siempre vincularse con otro para poder reconocerse. De esta manera, el contacto entre humanos forma la base para la creación de una comunidad. Sin embargo, en la actualidad, el primer contacto para el inicio de este vínculo de relaciones interpersonales, la mayoría de veces, se basa en un mensaje de texto, *WhatsApp*, un “*me gusta*” en Facebook o un corazón en una foto en Instagram. Es decir, el contacto que se puede vivir a través de lo físicamente presencial queda sustituido por la virtualidad y el filtro con una pantalla de por medio. Esto hace que poco a poco vayamos perdiendo el cultivo de principios que forjarían nuestra comunidad. Es esto lo que me motiva a realizar una investigación que permita reforzar la recuperación de la co-presencia física de los seres humanos para vincularse.

El teatro desde sus inicios es reconocido y manifestado como un evento artístico, pero también como un encuentro social (Ranciere, 2010). Esto implica el contacto entre los participantes. Al investigar sobre la dimensión política del teatro, se encontró la propuesta de Teatro Relacional. Esta teatralidad cuestiona la posición del público como observador pasivo de un hecho escénico. Además, propone usar el hecho escénico como un momento de encuentro para la creación colaborativa. De esta manera, dentro de este espacio del encuentro se puede cultivar la autonomía de cada espectador y a la vez permite la formación del vínculo, ya que se fomenta su participación y toma de decisiones al experimentar su realidad

desde esta nueva propuesta. Me parece importante reflexionar sobre la participación activa del espectador porque puede ayudar a potenciar los efectos de la experiencia teatral en lo que refiere al pensamiento crítico y la involucración con las problemáticas expuestas dentro de la propuesta. Esto último lo considero importante, ya que los espectadores activos pueden adquirir un nivel de consciencia y un poder de decisión sobre su propia realidad. Esto podría aportar al aumento de ciudadanos con mayor interés de involucrarse con su entorno y de pronunciarse con respecto a las problemáticas en su sociedad y aportar a la creación de ciudadanos que busquen soluciones.

Luego de ser espectadora de teatro fuera del Perú, me percaté de que en el teatro que mayormente había experimentado en Lima parecía existir una concepción sobre el espectador como un elemento con poca participación o, en todo caso, meramente observante del hecho escénico. Es decir, las propuestas de teatro participativo son muy pocas en la cartelera limeña a comparación de propuestas más tradicionales con respecto a la participatividad. Un estudio acerca de la participación del espectador puede promover el incremento de creación de nuevas propuestas y sumar variedad para la experiencia del espectador limeño. Es por esto que se considera importante realizar una investigación que permita reflexionar sobre cómo la participación del espectador enriquece la importancia de una cultura teatral en el Perú. Además, esta investigación puede ser una contribución al campo de estudio acerca del espectador desde una perspectiva actual.

3. Preguntas de investigación

3.1 Pregunta general

¿De qué manera el rol del espectador se (re)significa en un acontecimiento escénico de teatro relacional?

3.2 Preguntas específicas

- ¿Cuáles son las características específicas de un acontecimiento escénico de teatro relacional?
- ¿Cuáles son los roles que puede tener un espectador?
- ¿Cómo las diferencias entre los roles del espectador permiten un acontecimiento escénico de teatro relacional?

4. Objetivos de investigación

4.1. Objetivo general

Analizar el modo en el que el rol del espectador se re-significa en un acontecimiento escénico de teatro relacional.

4.2. Objetivos específicos

- Definir cuáles son las características específicas de un acontecimiento escénico de teatro relacional
- Contrastar las diferencias entre los roles que puede asumir el espectador
- Definir el modo por el cual las diferencias entre los roles del espectador pueden construir un acontecimiento escénico de teatro relacional

5. Hipótesis

El acontecimiento escénico de teatro relacional (re) significa el rol del espectador convirtiendo su participatividad “no configurativa” en una “configurativa”. Esto quiere decir que el espectador asume junto a los actores la ejecución del hecho escénico. Esta participatividad configurativa otorga al espectador el poder de injerir en el acontecimiento. Es así como sobre la base de relaciones que surgen a partir del diálogo y acciones permitidas por la convención, el espectador experimenta una sensación de empoderamiento.



CAPÍTULO 2: ESTADO DEL ARTE Y MARCO TEÓRICO

1. Estado del Arte

1.2 Conceptos más estudiados

1.2.1 Teatro Participativo

Dentro de los estudios realizados sobre el Teatro Participativo podemos encontrar a *Artificial Hells* de Claire Bishop del 2012, en el cual realiza una visión general histórica y teórica sobre el arte participativo. Incluyendo estudios desde las artes participativas y las políticas del campo de estudio del espectador. Además, Agustina Aragon Pividal (2014), en un artículo para la revista *Anagnórisis*, titulado *La renovación de la escena tras el relevo del paradigma narrativo por el nuevo teatro posdramático: teatro discursivo, teatro asociativo y teatro relacional* propone la constitución de un nuevo paradigma escénico participativo que implica la definición de lo relacional dentro del teatro posdramático como un creador de dispositivos que permita al espectador expresar su agonismo. Finalmente, *Reframing Immersive Theatre* de James Frieze (2016) es un recopilado de ensayos en los que se reflexiona sobre el término “inmersivo” en el teatro del siglo XXI. Dentro de esta investigación se aborda el análisis del espectador como participante co-diseñador del acontecimiento.

1.2.2 El Espectador

Manuel Soto en su libro *Análisis de la semiótica teatral* (1987) desarrolla el tema sobre el rol del espectador de manera tangencial con respecto al resto de signos teatrales. En este estudio, habla de la aparente hiperpasividad del público y cómo esta se convierte en participación a través del interés que va tomando por la escena. Así mismo, Susan Bennett en su libro *Theatre Audiences* (1997) realiza un estudio completo del público como fenómeno,

analiza las teorías y prácticas de diferentes teatros con respecto a su audiencia. Anne Ubersfeld (1998) realiza un estudio más detallado en su libro *La Escuela del Espectador* con respecto a las funciones que el espectador tiene y por qué debería de educarse para participar activamente en el hecho teatral.

Sin embargo, uno de los estudios más profundos realizados en este campo es el de Ericka Fischer-Lichte. Esta autora en su último libro *La Estética de lo Performativo* (2004) da un enfoque especial a la co-presencia física de los actores y espectadores en el hecho escénico. En esta parte de su libro detalla cómo en base a estrategias de escenificación, el director de teatro se ocupa de las reacciones del espectador, y de cómo luego del giro performativo, el concepto de participación del espectador ha variado.

2.1 Conceptos menos estudiados

2.1.1. Arte Relacional

Para iniciar con los conceptos con menor cantidad de estudios realizados, se resalta el concepto relacional. Este concepto es teorizado dentro del arte a partir de su aplicación como una estética que involucra la creación de un intersticio social entre los espectadores, como lo propone Nicolas Bourriaud en su estudio *Estética Relacional* en 1998. Por otro lado, podemos encontrar el estudio de este concepto ya inmerso en el ámbito teatral en la reciente teorización de Juan Pedro Enrile en el 2016 en su tesis *Teatro Relacional: una estética participativa de dimensión política*. Para tener una visión más amplia sobre cómo la participación del espectador se manifiesta, también podemos encontrar un estudio a partir de las características generales sobre la aplicación del concepto “relacional” en el arte teatral por parte del director Roger Bernat en su artículo *Reglas de este Juego para Utopías de la*

proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica en el 2010.

2.1.2. Acontecimiento Escénico

Finalmente, entre los estudios realizados sobre el acontecimiento escénico se encuentra *Theaterwissenschaft y Estética de lo performativo* de Ericka Fischer-Lichte, en el primero presenta una recopilación de estudios sobre el teatro de diferentes autores. En el segundo libro, Fischer-Lichte afirma que la experiencia performática tiene dos partes: el acontecimiento escénico y la escenificación. Por otro lado, tenemos la tesis *Teatro Relacional: una estética con dimensión política* de Juan Pedro Enrile en el cual propone que el modo por el cual el acontecimiento escénico del teatro relacional se presenta es mediante un “dispositivo relacional”.

2. Marco Teórico

2.1. El Espectador

Anne Ubersfeld es una analítica y teórica de teatro nacida en Besanzón – Francia; además es profesora, directora, historiadora y crítica. Ubersfeld fue formada en la *École normale supérieure* y la Universidad de París. Ha realizado importantes estudios sobre el teatro de Victor Hugo, Salacrou y Claudel. También es autora de *La Escuela del Espectador*, un análisis sobre la semiótica teatral escrito en 1977 y traducido en 1989. En este libro propone que, desde que existe una perspectiva, sobre el espectáculo, hay también una mirada que se quiere privilegiar, la cual le pertenece al espectador. Además trata de educar al espectador en la semiótica y la comprensión de los signos usados por los enunciadores para la escenificación.

Ubersfeld plantea que el espectador es un signo no solo para los actantes, sino también para los otros espectadores. Además, lo reconoce como un coproductor del espectáculo ya que se encuentra presente en medida que los enunciadores (director dramaturgo, actores) toman en cuenta su universo. Es por él y para él que funcionan los signos teatrales.

Por otro lado, Erika Fischer-Lichte nació en Hamburgo en 1943. Estudió en la Universidad Libre de Berlín y en la Universidad de Hamburgo. Es analítica de la semiótica teatral, estudió filosofía, psicología y pedagogía. De acuerdo a Fischer Lichte (2004), a inicios del siglo XX surge una necesidad de contacto más estrecho entre el arte y la realidad que se vivía. De esta manera, los cambios que ocurren en esta época son conocidos ahora como el “giro performativo”.

La manera de manifestarse este fenómeno en el ámbito teatral fue el entablar una relación más directa y espontánea entre los actantes y el espectador. Por esto, Fischer-Lichte propone el estudio de la Estética de lo Performativo en el cual explica el rol del espectador como una condición para la realización escénica. Esto se propone debido a que la autora considera en su libro que la obra de arte performativo está ligada al momento concreto de su actuación que debe de ser repetidamente experimentado, es así que empieza a ocurrir el cambio de roles. Los espectadores adquieren la posición de actores a partir de su interacción con los enunciadores de la obra de arte.

2.2 Participatividad

José Ferrater Mora nació en 1912 en Barcelona: fue filósofo, ensayista y escritor. Estudió filosofía en la universidad de Barcelona. En 1947 se instaló en Estados Unidos huyendo del régimen franquista. Estuvo muy influenciado por Joaquín Xirau Palau, filósofo y pedagogo español, y se relacionó con Pedro Salinas, escritor conocido sobre todo por su

poesía y ensayos dentro de la Generación del 27. Ferrater creó el método filosófico llamado “integracionismo” con el que planteaba que no existían conceptos opuestos de manera absoluta, sino que son complementarios.

Es importante mencionar que el término “participatividad” no es una palabra que exista formalmente en el español. Sin embargo, podemos entender que proviene del término “participación”, el cual es definido por Ferrater Mora, en su *Diccionario de Filosofía* (1941), como el medio para efectuar la relación entre las ideas y las cosas sensibles, y aún la relación de las ideas entre sí (p.373). Es decir, la acción de efectuar lo que uno piensa. Por otro lado, Venturo (2018) define el término “participatividad” como el medio por el cual un individuo se considera parte de una propuesta.

En otras palabras, la participatividad es la cualidad de un participante. Por lo tanto, bajo el marco de esta investigación, entenderemos este término como la cualidad del espectador que le permite involucrarse de distintas maneras con la propuesta teatral. Todos los espectadores poseen esta cualidad independientemente de cómo la usen.

2.3 Teatro Relacional

La teorización de la estética relacional en el teatro es propuesta por Juan Pedro Enrile (2016), quien nació en Madrid en 1973. Estudió dirección escénica y es profesor en la RESAD (Real Escuela Superior de Arte Dramático). Enrile es especialista en teatro relacional y en Kathakali. De acuerdo a este autor, el Teatro Relacional se basa en la construcción colaborativa de una pieza escénica mediante el “estar-junto” y la intersubjetividad. Esta teatralidad rompe con la estructura teatral convencional que reúne pequeñas colectividades frente a imágenes unívocas sin comentarse lo que se ve y solo brinda un tiempo de discusión posterior a la función, a diferencia del arte plástico que permite en su exposición la

percepción, el comentario y movimiento en un único y mismo espacio para todos los espectadores.

En esta práctica se entiende el conocimiento como un receptor del aquí y ahora específicos del acontecimiento y que no podría ser trasladado a otro hecho escénico (Enrile, 2016). Es una pieza que no se puede repetir y que permite el involucramiento de todos los participantes. El término “Teatro Relacional” aparece sobre la base de que el teatro hegemónico ha perdido conciencia de la copresencia de las personas. Este término rechaza la idea de un sujeto (actor/actriz) que se parametre de acuerdo a sus marcaciones ya creadas y que no tome en cuenta los elementos externos, y la idea de un sujeto (espectador) determinado plenamente por lo externo y a quien no se le puede atribuir la responsabilidad de sus decisiones.

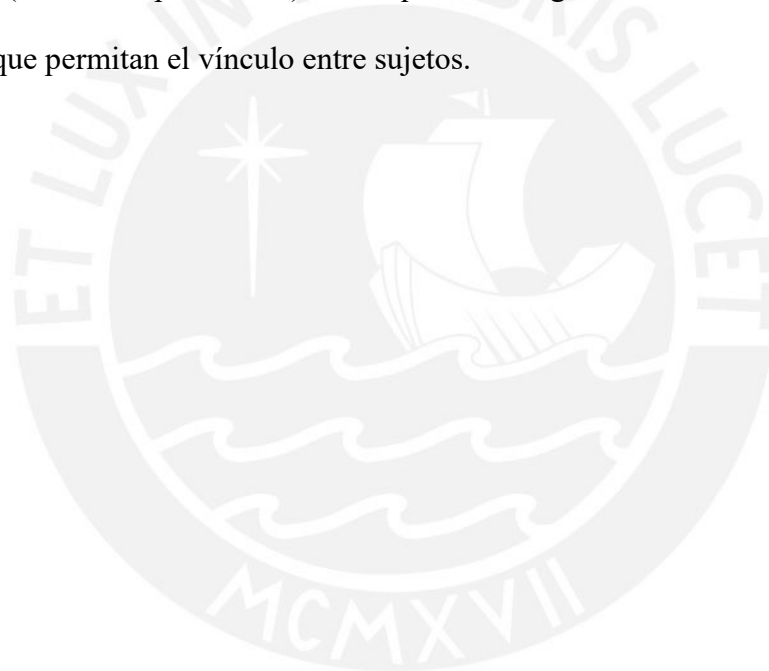
2.3.1 Estética Relacional: El concepto de relacional como estética lo propone Nicolás Bourriaud, un francés historiador del arte y crítico especializado en arte contemporáneo. Fue director de la *École Nationale Supérieure des Pretendientes-Artes*. En 1995 acuñó el término arte relacional en un texto para un catálogo de la exposición *Tráfico* en el Museo de Arte Contemporáneo en Burdeos y en 1998 escribió *Estética Relacional*.

En su libro afirma que el arte propone un espacio de intercambio entre los humanos sobre la base de una propuesta. Es por esto que en el arte siempre se ha encontrado una cualidad relacional; ya que es un intersticio social y fundador del diálogo. “El intersticio es un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema, integrado de manera más o menos armoniosa y abierta en el sistema global” (Bourriaud, p.16, 1998). Sin embargo, dentro del marco de esta tesis, es conveniente comprender este término como una teoría de la forma, más que como una propiedad del arte. Es decir,

funciona como una propuesta estética. El interés de “lo relacional” está en la invención de formas.

De esta manera podemos concluir que “lo relacional” no es una estética que se reduzca a la composición final de un producto, si no que pretende ser una trayectoria para el público. Busca crear un espacio con posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema que da prioridad a las relaciones entre los espectadores.

“Un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado” (Bourriaud p.13, 1998). Si no que se encarga de la creación de nuevas formas que permitan el vínculo entre sujetos.



CAPÍTULO 3: EL TEATRO RELACIONAL COMO ACONTECIMIENTO

Ahora que hemos visto cuáles son los términos que nos serán útiles para el desarrollo de la investigación, es importante definir lo que se va a analizar para construir una idea de cómo es que el rol del espectador se modifica. Para esto se propone que no observemos el teatro relacional como una estética teatral, sino como acontecimiento. Es por esto que revisaremos cuáles son los antecesores artísticos que influyen al teatro relacional en su forma y luego revisaremos la diferencia entre el dispositivo relacional y lo que llamaremos un acontecimiento relacional.

1. Influencias

El teatro relacional se manifiesta por medio de un acontecimiento con una dimensión política respaldada por ideologías de antecesores artísticos. Esta dimensión política sostiene una particularidad para el acontecimiento relacional, que es la sensación de empoderamiento que genera a los espectadores a partir de su injerencia en este. Así mismo, estos antecesores traen consigo estéticas y propuestas teatrales que lo influyen en su manera de construirse.

Es por esto que los antecesores artísticos que tomaremos en cuenta para definir un acontecimiento relacional son: la creación colectiva, el teatro participativo, las fiestas de la *Bauhaus*, el *Happening*, la Internacional Situacionista y el teatro del Oprimido. Cada una de estas manifestaciones es importante para comprender las estrategias utilizadas por el teatro relacional en su propio acontecimiento. Además de que todos estos tienen en común su surgimiento en contextos de crisis social con necesidad de búsqueda para un cambio.

En primer lugar, el teatro de creación colectiva, que surge entre la década de los 60 y los 70, tiene una influencia sobre la forma que implementa el teatro relacional. La creación colectiva es un proceso de dramaturgia grupal que se da mediante la escritura en el espacio

vacío cuya particularidad es la improvisación. “Espectáculo de dramaturgia grupal en donde puede observarse como rasgo distintivo el uso de la improvisación como procedimiento clave para el “tejido” de la obra” (Fernández, 2011, p. 22). Este se desarrolla en base a dos principios, como su mismo nombre lo dice: el teatro de creación y lo colectivo.

- **El primer principio** determina que cada proceso de construcción escénica es único y de por sí, un acontecimiento del cual puede surgir la representación escénica. No debe de haber nada estrictamente definido, ya que se trabaja de acuerdo a las circunstancias existentes. Este principio muestra más lo que es un proceso creativo que un producto final. Además, su dramaturgia se construye de manera escénica, esto quiere decir que no existe una pre-establecida y que se da a través de movimientos físicos en escena y no de manera literaria.
- **El segundo principio** en el que se funda el teatro de creación colectiva es que este no es la creación de solo un individuo, sino de todo un grupo, un colectivo. Este principio se cumple a partir de debates entre los miembros creadores. El texto que se emplea puede ser una adaptación de algún texto base o que surja netamente de la exploración de los agentes dentro de la improvisación para la escena. Además, la labor del director es fundamental dentro de este montaje ya que funciona como ojo externo y se encarga de entrelazar, componer y ordenar el trabajo artístico de los actores.

Esta tarea, en la concepción de Buenaventura-Vidal, recae en manos del director-coordinador que registra y organiza por medio de su escritura la versión definitiva de la obra, lo cual supone un claro límite en relación a la búsqueda de “horizontalidad” en el trabajo cooperativo al que aspira este formato de producción, ya que no logra escapar de las concepciones logocéntricas del teatro moderno que legitiman a quien realiza la escritura verbal por sobre los actores y su escritura espaciada. (Fernández, 2011, p. 23)

En un trabajo colectivo el diálogo y la generación de vínculo son esenciales entre los miembros participantes de la creación, ya que no solo se trata de crear en base a una suma de ideas sueltas o impuestas a otros, sino en tomas de decisiones sobre lo que se planea contar. De esta manera, se abre una posibilidad de crear para todos de acuerdo a sus experiencias personales. La mayoría de metodologías de los grupos de creación colectiva se dividen en etapas. En el proceso de la creación colectiva, de acuerdo a Santiago García, no todo se da mediante la inspiración y los primeros viajes intuitivos de los actores, también existe una labor científica por parte del colectivo para la elaboración del montaje. “A diferencia de la anterior, en donde los valores subjetivos, intuitivos, son fundamentales, aquí cuentan en primer término los valores objetivos” (2002, p.37). La primera etapa se centra en los elementos generativos, la segunda en los análisis de estos y la tercera en la definición de la estructura y significación escénica.

Todos los miembros creadores deben de estar dispuestos a experimentar cada propuesta que surja, como dice Enrile (2016): “En el proceso de búsqueda de elementos generadores del espectáculo hay que permitirse trabajar la suspensión o aplazamiento de los juicios y criterios y la valoración de lo encontrado” (p. 62). Luego de la creación de las acciones físicas, verbales y la investigación sobre el tema, por los actores, es que se inicia la labor principal del director: la organización del montaje. Este se encarga de poner los límites para que aparezca el orden, además de construir los sistemas de significación. Es decir, todos los elementos puestos en escena construyen un sentido y significan de acuerdo a lo que se quiere contar. Es importante que se plantee una estructura para la escenificación con un sentido común, ya que de otra forma este terminaría siendo una vivencia más cercana a lo sensorial que a un montaje con un discurso. Mientras que la creación de las acciones escénicas, físicas y verbales, son fundamentalmente labor de los actores, la selección de las mismas y su organización son tareas básicas del director (Pastor, 2016, p.103). Enrile afirma

que la estructura puede ser de cuatro modos diferentes: narrativa, discursiva, asociativa o relacional. A la vez que se pueden usar de manera paralela.

La estructura escénica latente puede ser narrativa, asociativa, discursiva o relacional.

La estructura narrativa está dedicada a la transmisión de una historia que estará constituida por sucesos causales. La estructura discursiva pretende persuadir a los espectadores, utilizando para ello un discurso que se sostiene en una lógica argumentativa. En la estructura asociativa el elemento básico de construcción dramática, son los fragmentos, relacionados entre sí por una lógica asociativa.

Finalmente en la estructura relacional la representación escénica se fundamenta en la generación de un dispositivo en el que se integra a los espectadores para generar una experiencia (2016, p. 66).

Entonces, podemos ver que el aporte de la creación colectiva a la forma del teatro relacional está en ambos principios. Del principio de la creación se puede recuperar que este tipo de teatro no se piensa como un producto definido sino que está en constante creación, se considera más un proceso escénico. Así mismo, podemos encontrar en su segundo principio el aporte más interesante para esta investigación: lo colectivo. Podemos ver que en la creación colectiva el producto escénico no se sostiene sobre la base de un solo artista, así mismo, en el teatro relacional se espera que los participantes sean parte de esta como un conjunto de espectadores y enunciadore que se relacionan entre sí dentro del acontecimiento escénico. Es por esto que, como en la creación colectiva, los artistas deben estar dispuestos a no juzgar y a experimentar las propuestas que surjan, en el teatro relacional se espera que el público asistente se apreste a la convención propuesta.

Ahora veremos el teatro participativo que influencia la forma del teatro relacional. En 1919 en Rusia, surge el Colectivo Revolucionario Ruso en busca de un cambio para el país por la dura crisis económica y los efectos de la posguerra. El pueblo se revela ante el zarismo,

y Lenin se convierte en el primer presidente del país. Es este quien nacionaliza el teatro y el cine, y los utiliza como medios para movilizar y permitir manifestaciones del proletariado.

De esta manera, en Rusia surge la consigna de crear un teatro revolucionario que sea distinto al teatro burgués. Es así que durante la guerra civil en Rusia con Vsévolod Meyerhold como general en jefe aparece el “Octubre Teatral” junto a un “ejército teatral” que se encarga de difundir el teatro. Este teatro busca celebrar la revolución siendo un medio de propaganda de las ideas comunistas. Lo que se buscaba era una manera de tener contacto sin intermediarios con su espectador.

En este contexto se comienza a hacer uso, en Rusia, del término “teatro participativo”, el cual empleaba una metodología que le permitía también ser conocido como teatro de “agitación y propaganda”. Este teatro incitaba a los ciudadanos a ser parte de las piezas escénicas. No se buscaba la preparación previa de los participantes; es decir, actores o actrices formados, sino la defensa de los temas que promovían el cambio en la sociedad. Por otro lado, dentro de este tipo de teatro existen tres tendencias que influyen sobre la aplicación de herramientas por el teatro relacional en sus acontecimientos. Estas tendencias, dentro de otras desarrolladas durante esta época, eran conocidas como “el teatro de masas” y “los barcos y trenes de agitación”. Ambas con la similitud de promover la participación del ciudadano en su contexto político.

En primer lugar, el teatro de masas fue iniciado por Vsévolod Meyerhold, quien es reconocido por reivindicar el rol del actor como un trabajador, ya que aportaba al desarrollo de la sociedad, reproduciendo propaganda política a través de espectáculos masivos. Estas realizaciones escénicas se dedicaban a conmemorar los acontecimientos sobresalientes de la revolución. Es decir, estas escenificaban manifestaciones realizadas por el pueblo en nombre de la revolución por el cambio en la sociedad. Este teatro de masas era escenificado a través

de eventos públicos en los cuales cualquier ciudadano podía asistir y participar, con decoraciones específicas sobre el acontecimiento a conmemorar.

Por otro lado, el colectivo revolucionario ruso también utilizaba una tendencia a la cual llamaba “barcos y trenes de agitación”. Estos aparecen en 1919 como medios de transporte que son intervenidos mediante decoraciones con propagandas para promover la agitación en los ciudadanos. Estos trenes llevaban intérpretes y unían regiones periféricas separadas del centro por la desorganización del transporte y las comunicaciones. “El valor de esta tendencia se encuentra en su capacidad de movilización, por lo tanto, hay que enseñar a las masas, pero al mismo tiempo no aburrirlas” (Enrile, 2016, p. 31).

Para esto, utilizan la ironía, la exageración y la parodia en sus representaciones, en las cuales se habla de cosas que le están pasando a los espectadores. Estos forman parte de la acción escénica y esta aporta su propio punto de vista. En este caso, lo que más importa para ejecutar la representación es la capacidad de organizarla y defenderla, no se le da prioridad a la formación actoral. De esta manera podemos observar que el teatro participativo, sobre la base de estas dos tendencias revisadas anteriormente, aporta a los acontecimientos de teatro relacional el desarrollo en torno a un tema que se pretende esté vinculado con el contexto del espectador. Además de la posibilidad de permitir la participación masiva del público para su ejecución.

Mientras tanto, la *Bauhaus* es creada por Walter Gropius dentro de un contexto social de posguerra en Alemania. Como lo dice su nombre “*bau haus*” (casa de construcción) esta se forja bajo la búsqueda de reconstruir su mundo. La Bauhaus pretende cambiar la estructura de la formación del artista plástico mediante el conjunto entre la técnica y el oficio.

¡Formemos pues un nuevo gremio de artesanos sin las pretensiones clasistas que querían erigir una arrogante barrera entre artesanos y artistas! Deseemos,

proyectemos, creemos todos juntos la nueva estructura del futuro, en que todo constituirá un solo conjunto, arquitectura, plástica, pintura y que un día se elevará hacia el cielo de las manos de millones de artífices como símbolo cristalino de una nueva fe (Gropius, Weimar, 1919).

Así mismo, la *Bauhaus* formaliza la educación como un ambiente libre y lúdico para los estudiantes para así reconstruir desde un nuevo orden con los artistas. “La *Bauhaus* también es pionera en una forma de comprender la educación en un ambiente de libertad y creación, en el que las fiestas son indisociables de su actividad y están en el planteamiento programático de la institución desde sus orígenes” (Enrile, 2016, p.41). Estas fiestas servían como un espacio de experimentación desde la performatividad de la comunidad. Esto se daba mediante la participación de los estudiantes con disfraces que expresaran lo lúdico y festivo, así como su talento en el diseño. Además funcionaban como un momento de integración entre los miembros, ya que de esta manera buscaban crear un ambiente positivo en el que todos pudiesen conocerse.

La *Bauhaus* planteaba como objetivo de estas fiestas la purificación interna colectiva de sus miembros, porque consideraban que estas les brindaban una gran relajación y un pensamiento positivo. Es así que las fiestas de la Bauhaus también son consideradas una influencia sobre la dimensión política del teatro relacional, ya que estas buscan generar un ambiente en el cual los participantes se vinculen y cultiven una cultura del “estar-junto” al igual que en un acontecimiento relacional. Como dice Enrile (2016): “las grandes fiestas tienen lugar no por azar en épocas de graves problemas internos. Tras ellas se logra “una gran relajación y un pensamiento positivo”.

Entonces, hemos visto la creación colectiva, el teatro participativo y las fiestas de la *Bauhaus* como influencias sobre el teatro relacional. A continuación veremos la influencia del *Happening* sobre la forma del acontecimiento de teatro relacional. Finalmente, veremos

los antecesores que, de acuerdo a Enrile, son los más importantes: la Internacional Situacionista (IS) y el Teatro Foro.

El surgimiento del *Happening* se da como una expresión artística en base al pensamiento sobre la educación de la *Black Mountain College* (BMC). Esta universidad sostiene que el aprendizaje del estudiante debe estar ligado a la experiencia más que a la memorización de contenidos. La BMC es fundada por profesores que estaban en contra del sistema oficial de enseñanza, por lo que buscan formar su propia institución en 1933. Este tipo de pedagogía tiene como base el fomentar la convivencia en libertad para la creación artística, de manera similar a la *Bauhaus*, pero en norte américa. En esta escuela todos viven y realizan actividades en conjunto. También con el propósito de transmitir el sentido de formación de una comunidad a los alumnos.

En 1952, John Cage y Merce Cunningham, quienes ya habían participado en un Instituto de verano dentro de la BMC, realizan una intervención en el comedor a la cual llamaron *Pieza teatral n° 1*. Esta pieza tenía acciones de diferentes disciplinas ejecutándose simultáneamente y algunas improvisaciones. Cada participante recibía un guion en el cual se detallaba cuál era la acción que debía hacer y su tiempo de duración. Esta pieza también incluía el uso de todo el espacio en el cual no estuviera situado el público. Esto hacía que cada quien pudiese escoger qué mirar y poner su foco de atención en diferentes cosas. De esta manera, las veces que fue puesta esta pieza siempre fue diferente. Así surge el *Happening*. Este se convierte en la base de muchas otras vanguardias en Estados Unidos ya que contiene varios principios de creación como la interdisciplinaridad, la identificación del arte y la vida, la integración del público en la representación, la multiplicidad de la atención, la no intencionalidad y el azar.

El *Happening* es una manifestación artística expuesta a la imprevisibilidad. Este requiere de una participación espontánea del público para la creación de una pieza artística no focalizada en lo material sino en el evento. La participación del espectador busca evitar su pasividad y que consiga una expresión emotiva mediante la representación colectiva. Los *Happenings*, debido a su naturaleza, suelen ser efímeros y en espacios públicos como una irrupción de lo cotidiano. Los acontecimientos escénicos del teatro relacional adquieren este lado efímero del *Happening*, ya que son irrepetibles debido a que dependen de cómo asuma la convención cada espectador asistente.

A continuación, veremos la influencia de la Internacional Situacionista. Esta es creada a fines de la década del 50, por Guy Debord, y surge como una organización de revolucionarios, artistas e intelectuales, cuyo objetivo era acabar con la sociedad del sistema opresivo. Este movimiento permitió que la gente se diera cuenta de la realidad de la sociedad en la que vivía. Tenía el propósito de que cada persona se apropiara de su propia situación para así reordenar las cosas. De esta manera, la IS busca combatir el sistema ideológico contemporáneo occidental: el capitalismo.

Para esto, Debord define “situación construida” como “un momento de la vida construido concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos” (1967). Los situacionistas no ponen su enfoque en una clase social específica ya que entienden que la revolución se puede hacer desde cualquier sector social. La IS busca una revolución directa en el medio artístico, ya que cree que el artista lucha desde su propia posición.

El cambio social no tiene un centro de operaciones, no hay un núcleo privilegiado de donde surjan los esfuerzos para la lucha, ninguno de los campos sociales es un campo privilegiado, la revolución debe hacerse en todos los lugares, en todas las esferas y todas las áreas son centros de lucha, también la práctica artística (Enrile, p.53, 2016).

Debord propone esta nueva forma de manifestación artística mediante la creación de situaciones ya que la noción de espectáculo en su momento no respondía a las necesidades de su sociedad. Necesita forjar una cultura del activismo que el hecho de presenciar un espectáculo no le permitía.

Como dice en *La Sociedad del Espectáculo* en 1967:

“El espectáculo se presenta como una enorme positividad indiscutible e inaccesible. No dice más que ‘lo que aparece es bueno, lo que es bueno aparece’. La actitud que exige por principio es esta aceptación pasiva que ya ha obtenido de hecho por su forma de aparecer sin réplica, por su monopolio de la apariencia” (p.3).

El espectáculo no permite que los demás asistentes tomen participación activa sobre lo que acontece. La IS propone la intervención de la realidad sin la representación ficcional. Para los situacionistas, cada persona era dueña de su historia y para que esta no sea olvidada era necesario transformar el pensamiento histórico en pensamiento práctico. Es decir, operar de acuerdo a la historia. En este caso, eran los ciudadanos quienes debían de ejecutar sobre su realidad. Es por esto que la creación de situaciones les brinda la oportunidad para que cada uno pudiese aportar a la construcción.

A su vez, el Teatro del Oprimido de Augusto Boal surge en un contexto político bajo una dictadura militar en Brasil que duró 19 años y estuvo encabezada por Humberto de Alencar Castelo Branco. En respuesta a la opresión ejercida por el mismo gobierno del país, Boal busca despertar una lucha por parte de las clases oprimidas contra las estructuras opresoras mediante el teatro. Es así que utiliza juegos y dinámicas que se construyen en base a la Pedagogía del Oprimido de Paulo Freire. Entre sus varios caminos de trabajo encontramos una finalidad común: transformar al espectador en el ejecutor de la acción dramática.

Boal, como lo dice desde su texto, promueve la destrucción de las barreras impuestas por la clase dominante. Invita a los espectadores a actuar, todos deben de actuar y protagonizar las transformaciones en la sociedad. Promueve la participación del espectador no solo en el hecho teatral, si no en los cambios para su sociedad. Pretende convertir al espectador en un activista de su sociedad a partir de evitar su pasividad frente a un hecho escénico. Entre las dinámicas de participación fundamentales se encuentra el Teatro Imagen, en el cual los “espect-actores” construyen imágenes a partir de los cuerpos de los demás participantes. Además, el Teatro Invisible que consiste en la presentación de piezas ensayadas frente a un público que no sabe que es espectador y un espacio que no sea un teatro. Adicionalmente, el Teatro Foro en el que se presenta una pieza a los “espect-actores” y luego se les pregunta si consideran que se debería de cambiar algo; es entonces cuando el público toma el lugar de los actores e interviene la creación mientras la vuelven a hacer. Todas estas dinámicas se trabajan con temas de interés del público en particular al que se le presenta. “El grupo o los espect-actores eran quienes siempre proponían los temas. Jamás me permití imponer, ni siquiera proponer, acción alguna. Tratándose de un teatro que se pretende liberador, es indispensable permitir que los propios interesados propongan sus temas” (Boal, p.39, 2001).

Es así como esta manifestación teatral cuestiona los roles entre el espectador pasivo y el actor. El objetivo del Teatro del Oprimido es devolverle a la actividad teatral su función social y política, como un instrumento para el entendimiento y búsqueda de soluciones a problemáticas sociales. Así mismo, Boal pretende ejercer el teatro como una herramienta para hacer respetar las diferencias entre individuos.

Después de haber visto la propuesta general de Boal ahora nos centraremos en la propuesta específica que aporta en la forma al teatro relacional: el teatro foro. La estructura de esta propuesta consiste en presentar una pieza a los espectadores que luego será

intervenida por ellos mismos. En cierto momento la escenificación es interrumpida y se les pregunta a los espectadores si consideran que algo debería de ser modificado o cuál debería de ser el rumbo que tome la pieza. Es en este momento que el público toma la posición de los actores que representaban la escenificación y la intervienen. A estos participantes Boal los nombra “espect-actores”. De manera similar a las tendencias del teatro participativo ruso, esta propuesta se desarrolla en torno a temas de interés del público al cual se le presenta. En este sentido, el teatro foro le hereda al teatro relacional la *dramaturgia simultánea* que se da en el momento que los espectadores toman la posición de actores para proponer cómo debería de seguir la acción de la escenificación.

Finalmente, podríamos resumir las influencias de estas seis tendencias previas en cuatro ideas sobre el acontecimiento escénico:

- La creación no se piensa como un producto definido si no que se considera más un proceso escénico abierto al constante cambio.
- El acontecimiento escénico pretende que todos sus participantes, tanto los enunciadores como los espectadores, sean individuos relacionándose para formar un colectivo durante su desarrollo.
- Se procura que la temática abordada o la experiencia brindada durante el acontecimiento esté vinculado con el contexto actual del espectador.
- En el acontecimiento relacional se incentiva la participación del público y se espera que este accione sobre las circunstancias propuestas.

2. Objetivos para un Acontecimiento Relacional

Luego de haber revisado cuáles son los antecesores artísticos que influyen al teatro relacional, ahora veremos cómo es que los indicadores de un acontecimiento relacional se

pueden manifestar. Para así, mediante estos, poder reconocer la sensación de poder que la propuesta otorga al espectador. Estos indicadores buscarán cumplir con los objetivos relacionales que propondremos.

El arte teatral es una realidad que no es repetitiva, ya que existe meramente durante el periodo del tiempo en el cual es ejecutada. Es así que el encuentro teatral se puede dividir en dos. Una de las partes es aquella que ocurre una vez que los actores desarrollan su escenificación en presencia de un público. Fisher-Lichte (2004) se refiere a esta parte como “realización escénica”. Es decir, la acción de ejecutar lo escénico. La realización escénica es el momento en el cual transcurre la escenificación y que no está medido por nada ni nadie, ya que es determinado por la retroalimentación inmediata que se da entre la escenificación y las reacciones del espectador. “El bucle de retroalimentación autopoietico es el responsable de que la realización escénica se produzca cada vez de forma distinta, de que, en este sentido, cada una de ellas sea única e irrepetible” (p. 104).

Así mismo, Enrile (2016) se refiere a esta parte como “acontecimiento escénico”. Podemos entender que utilicen palabras diferentes en el español ya que *realización* es una traducción de las palabras de Fischer-Lichte del alemán y por la definición sabemos que se refieren a lo mismo. Por lo tanto, realización escénica lo consideraremos lo mismo que un acontecimiento escénico.

Al medio por el cual el acontecimiento escénico se da como parte del teatro relacional, Enrile lo nombra “dispositivo relacional”. Esto, debido a que está constituido de acuerdo a instrucciones que orientan o controlan al espectador. Para entenderlo mejor, revisaremos las características generales de los dispositivos relacionales de acuerdo a este autor (2016):

Es un dispositivo libre. Con esto se refiere a que todo participante del acontecimiento tiene derecho de abandonarlo cuando lo desee. Este acontecimiento se desarrolla dentro de un espacio de libertad y se toma la idea del “juego” como la base, ya que este, a través de una misma experiencia conjunta genera la participación, inclusión y comunicación de los involucrados. La participación en el teatro relacional permite una experiencia creadora y modificadora de las instrucciones de la vida cotidiana.

Sustituye las leyes y normas de las representaciones escénicas convencionales y de la vida ordinaria. El teatro relacional sustituye los parámetros cotidianos en la vida y el teatro, y propone nuevas instrucciones que deberían ser, necesariamente, aceptadas por los participantes. Lo que el dispositivo busca con estas reglas es construir contextos que fomenten la participación y que permitan la creación, en el aquí y ahora, un acontecimiento.

El dispositivo relacional tiene límites en el espacio y tiempo. Estos son precisos y previamente determinados. Nuevamente, usando la base del mecanismo de un juego, el teatro relacional no se desarrolla fuera de un momento específico. El espacio para el dispositivo está definido y salir del perímetro previamente delimitado, implica salir del espacio escénico y sus reglas. Es por esto que en cualquier lugar se puede entablar un “campo de juego” para el teatro relacional.

El dispositivo relacional es incierto. La manera en la cual se manifiesta el teatro relacional consiste en generar acciones inmediatas dentro de los límites que propone bajo sus instrucciones. Por lo tanto, no puede estar determinado totalmente. El espectador se enfrenta con la necesidad de tomar decisiones. Así como en la dramaturgia convencional el suceso que desencadena el conflicto es un elemento necesario de la historia, porque cumple con la función de desestabilizar la situación para que el protagonista deba accionar, de la misma manera, las realizaciones escénicas relacionales generan contextos en los cuales el espectador

pueda participar. Entonces, podemos ver que la dramaturgia relacional, es decir, la estructura del teatro relacional se ocupa de construir dispositivos relacionales. En los cuales lo importante es la participación del espectador a partir de instrucciones como en un juego. Entender esto nos servirá para más adelante poder trasladar estas características que no permiten comprender el teatro relacional como estética o convención, a objetivos que nos permitirán analizarlo como acontecimiento.

A la otra de las partes se le conoce como la escenificación. Esta es aquello delimitado y definido que será presentado ante un público. “El concepto de escenificación implica un plan, una idea escénica que ha elaborado un artista, o varios conjuntamente, y que por regla general se modifica constantemente durante el proceso de ensayos” (Fischer-Lichte, p.104, 2004). Además, es el modo por el cual los artistas del teatro reordenan la realidad para que sea representada, con esto la jerarquizan y valoran en función de una estrategia, ya que permite el encuentro entre varios pensamientos (Cornago, 2006). De acuerdo a esto, en el teatro relacional no habría escenificación ya que este presenta una crítica a lo representativo.

Este cuestionamiento del sistema representativo en política lo podemos encontrar en el TR ya que también cuestiona la idea de representación, como una forma de simulacro, de ilustración, de exposición de mundos ideales, y defiende la presencia activa, la construcción en el ámbito de lo concreto. Pretende hacer actos de copresencia, habitar el mundo, moverse en él, obrar sin intermediarios. Su finalidad es eliminar la distancia entre creadores y espectadores, entre como diría Ortega y Gasset (1982), hiperactivos e hiperpasivos, para construir realidades escénicas (Enrile, p. 142, 2016).

Sin embargo, considero que de acuerdo a estas características se limita lo relacional a experiencias específicas, cuando en realidad lo relacional existe en diferentes medidas dentro de una realización escénica, como en acontecimientos en los cuales se puede generar una consciencia crítica en los espectadores en base al diálogo entre ellos y/o los actores. Es por

esto que considero necesario utilizar un término con el cual permitamos analizar lo relacional en tanto el efecto que causa el espectador sobre la propuesta del artista, como lo plantea Bourriaud con la estética relacional. “Es decir, lo relacional implicaría una instancia de elaboración conjunta en la que la decisión del espectador (que ya dejaría de serlo del todo) afecte la discursividad del artista” (Camilletti, p.02, 2010).

Es por esto que utilizaremos el término *acontecimiento relacional* en lugar de dispositivo relacional o realización escénica. Este término nos permitirá analizar propuestas que contengan escenificación o no, pero que a la vez permitan la injerencia de los espectadores y la vinculación entre los mismos y los actores. Digamos que un acontecimiento es en mayor medida relacional cuando brinda la posibilidad de intervenir. Debido a la estructura de su convención, el acontecimiento relacional permite que los espectadores puedan involucrarse con el acontecimiento mediante la intervención de este. Además, la intervención del espectador podría llegar a convertirse en una coautoría que permitiese una construcción conjunta del acontecimiento entre los enunciadorees y los espectadores.

Por otro lado, contiene una dimensión política. Como herencia de sus antecesores, el acontecimiento relacional se manifiesta en busca de producir un cambio social a través de relaciones entre los participantes que permiten la creación de comunidades momentáneas para generar una conciencia de responsabilidad social. Esta búsqueda se concreta al fomentar la participación de los espectadores y generar una sensación de empoderamiento. Mediante la injerencia de estos sobre el acontecimiento. El mismo acto de generar una comunidad mediante el diálogo entre los espectadores lo convierte en un acto político. “Así es que aquellos espectáculos que pertenecen a lo que Bourriaud denomina relacionales, tendrían una impronta política explícita o no, intencional o no, pero lo cierto es que en el hacer social común esta dimensión es insoslayable” (Camilletti, p. 03, 2010).

A su vez, le otorga al espectador la libertad de participar bajo convenciones menos estructuradas o planificadas. Esto permite la producción de modificaciones, durante el acontecimiento, que pueden ser previstas o imprevistas por los enunciadores. La participación en el acontecimiento se da bajo una sensación de poder que es otorgada debido a la injerencia que puede tener el espectador. De esta manera, el espectador se hace consciente de su toma de decisiones y puede reflexionar sobre estas.

Por otro lado, como suele ocurrir, los participantes (enunciadores y espectadores) comparten un espacio y tiempo precisos en los cuales dialogan. El acontecimiento tiene un inicio y un fin en el cual se desarrolla. Ambos son previamente definidos por los creadores para que sea el momento en el cual se construya el acontecimiento. Si se está fuera del espacio limitado, se está fuera del acontecimiento.

En resumen:

Dispositivo Relacional	Cada participante puede abandonarlo cuando lo desee.
	Establece reglas precisas y necesariamente aceptadas por los espectadores.
	No puede estar determinado totalmente.
	La dramaturgia hace que el desequilibrio se produzca durante la misma obra de modo que para continuar, el espectador deba tomar decisiones.
	Es un elemento básico de la dramaturgia relacional.

Acontecimiento Relacional	Brinda la posibilidad de construir vínculos momentáneos entre los participantes.
	Evidencia las decisiones del espectador y lo obliga a ser consciente de ellas.
	Genera una sensación de involucración mediante el empoderamiento de los espectadores.
	Tiene un espacio y tiempo preciso que es negociado entre el espectador y el enunciador.

Entonces, podemos diferenciar que el acontecimiento relacional es el momento de realización en el cual se permite el encuentro entre los enunciadores y los espectadores.

Mientras que el dispositivo relacional es una estructura diseñada por los enunciadores para facilitar el forjamiento de relaciones entre los espectadores. Ahora que tenemos más claro cuál es el aspecto en el cual realizaremos nuestro análisis, extraeremos de las anteriores características del acontecimiento relacional, los objetivos relacionales que tomaremos en cuenta para el análisis.

- **Intervención:** El espectador participa de manera activa en el acontecimiento.
- **Modificaciones sobre el acontecimiento:** El espectador realiza cambios dentro del acontecimiento que pueden ser previstos o imprevistos por el enunciador.
- **Conciencia sobre las propias decisiones:** El espectador percibe con mayor claridad las acciones que realiza en el acontecimiento y tiene la posibilidad de reflexionar sobre ellas.
- **Negociación de Espacio:** El espectador comparte el mismo espacio que el enunciador y entablan una dinámica de negociación sobre este, ya que no delimita una separación entre ellos.

CAPÍTULO 4: (RE) SIGNIFICACIÓN DEL ROL DEL ESPECTADOR

“El teatro es como la vida misma”. Cuando pienso en esta frase, entiendo que se refiere a las obras de teatro como representaciones de la historia de la humanidad.

Representaciones humanas de la historia que ocurren en base a la comunicación humana.

Aunque inconscientemente, las relaciones humanas se estructuran de forma teatral: el uso del espacio, el lenguaje del cuerpo, la elección de las palabras y la modulación de las voces, la confrontación de ideas y pasiones, todo lo que hacemos en el escenario lo hacemos siempre en nuestras vidas: ¡nosotros somos teatro! (Boal, 2009).

Es así también que entiendo que no solo sobre el escenario podemos encontrar este símil. Pienso que en el propio acontecimiento del teatro también existe una interacción que se debe a la comunicación. Esta se da entre los enunciadores, creadores, presentadores, actores, actrices, directores o dramaturgos y el espectador o público.

En el desarrollo de este capítulo se pondrá un acento especial sobre el espectador, que es quien otorga el significado a las historias que se cuentan, quien prueba la experiencia propuesta y quien garantiza la práctica teatral. El espectador, afirma Pavis en su Diccionario Teatral (1998), ha sido olvidado o considerado un añadido para la semiótica teatral; sin embargo en los últimos años es uno de los objetos de estudio más populares en este ámbito. A pesar de eso, aún quedan y surgen muchas preguntas con respecto a este. ¿Cuál es o ha sido el rol del espectador? ¿Existen diferentes tipos de roles? ¿El espectador es un ente activo o pasivo? De acuerdo a Béjar (2020), no puede existir un espectador pasivo ya que este es quien completa la interpretación del espectáculo y por lo tanto debe mantenerse atento durante su desarrollo. ¿Podemos siempre captar al espectador? ¿El espectador puede ingerir sobre la puesta teatral? Aún es complicado entender al espectador de una manera clara, ya que esto implicaría, desde un inicio, determinar una separación del público como colectivo.

No es fácil aprehender todas las implicaciones derivadas de la dificultad de separar el espectador como individuo y el público como agente colectivo. El espectador-individuo es portador de códigos ideológicos y psicológicos de grupos diversos, mientras que la platea constituye a veces una entidad, un cuerpo que reacciona en bloque (participación) (Pavis, 1998, p. 180).

Sin embargo, podemos intentar comprender en qué medida el espectador puede sentir que tiene injerencia sobre el acontecimiento escénico a partir de su participación en ella. Es por esto que al rol del espectador en una realización escénica lo denominaremos de acuerdo a su cualidad de participar: la “participatividad”. Esta se encuentra sujeta a la decisión personal de cada miembro del público, ya que todos la poseen, pero cada quién decide cómo usarla. Como se mencionó anteriormente, el término participatividad no existe en el español, es por esto que utilizaremos la definición previamente formulada.

La participatividad es la cualidad del espectador por la cual este se involucra con la propuesta teatral. Es así como pueden existir diferentes tipos de participatividad, ya que ocurren como experiencias diferentes. Estas experiencias surgen de acuerdo al uso de los signos teatrales en la representación. Sin embargo, al ser una cualidad propia del espectador estas experiencias están sujetas al mismo y por ende dependen del uso que este decida darle a su participatividad.

A continuación presentaré dos tipos de participatividad. Estas serán tomadas como herramienta para determinar el grado de relación que un acontecimiento escénico puede permitir a sus espectadores. Además, serán analizadas de acuerdo a su grado de injerencia sobre el acontecimiento escénico. Para esto, serán empleados los conceptos de: Participatividad No Configurativa y Participatividad Configurativa.

1. Participatividad “No Configurativa”

Volviendo al enunciado inicial del capítulo me gustaría recuperar el pensamiento de que no solo en el escenario ocurre este símil entre la vida y el teatro. Como se mencionó, la comunicación se da, evidentemente, entre los creadores y el público, pero podría darse incluso entre los mismos espectadores. Esto podría surgir en piezas artísticas como: *Etiquette* de la compañía Rotozaza Ant Hampton y Silvia Mercuriali, *A la M Crecer (Un) ser en la ciudad* de Marissa Béjar, *Kapital 2.5* del Club de Teatro de Lima, *La Gran Fiesta de la Democracia Real* de Rodrigo Benza, *Please Continue*, *Hamlet* de Roger Bernat, etc.

Sin embargo la participatividad del espectador no necesariamente implica una modificación de la pieza escénica. Esta puede no afectar el desarrollo de los acontecimientos. Es a esto a lo que llamamos una participatividad no configurativa. Para dejarlo un poco más claro: cuando el espectador hace uso de su participatividad no configurativa este puede limitarse a presenciar la realización escénica; es decir, observar y ser receptor del mensaje, además de aceptar la convención que se propone. Es tomado en cuenta en tanto está presente y es para él la escenificación. Más no modifica la estructura propuesta. Sin embargo no es este el aspecto en el cual nos vamos a centrar.

Dentro de la participatividad no configurativa también podemos encontrar la intervención del acontecimiento escénico, pero esta se da de acuerdo a lo que requiera la convención propuesta. El espectador podría decidir ejecutar actividades que la misma propuesta requiera, más no ejecutaría algún cambio no previsto por los enunciadorees. Es decir, puede encontrarse inmerso ejecutando actividades como bailar, caminar, sostener objetos, etc. Sin embargo, ninguna de estas actividades al ser realizadas significan una modificación con respecto a los eventos que van a ocurrir dentro de la acción dramática de la propuesta. Por lo tanto, en esta oportunidad nos enfocaremos en la participatividad no configurativa del espectador que

puede generar efecto en la acción escénica dentro de parámetros ya establecidos por los enunciadores.

Este tipo de participatividad la podemos reconocer mayormente en el teatro narrativo, donde lo que prima es transmitir el hilo conductor lógico de la historia. Es decir, que los eventos lleguen al espectador con coherencia y de manera secuencial. Se suele respetar lo que el texto escrito propone y en varios de estos existen ya los espacios en los que el espectador puede intervenir. Por ejemplo, en *Kassandra* de Sergio Blanco dirigida por Sergi Belbel se pide a dos espectadoras que sean las intérpretes de la protagonista ya que ella habla en inglés. Estas espectadoras están constantemente interviniendo en la realización escénica, pero siempre en base a las instrucciones presentadas por la actriz desde el inicio. En caso de que alguna de estas tomase la decisión de no traducir alguna palabra, podría causar que la actriz tenga que buscar una salida, pero esto no implicaría una toma de decisión que por consecuencia aparente modificar la estructura de la escenificación.

2. Participatividad “Configurativa”

Entonces, como hemos visto antes, la participatividad es una cualidad perteneciente al espectador como parte de la realización escénica. Es así como esta puede ser también *configurativa*. La base de esta participatividad ocurre en la interactividad que influye de acuerdo a la co-presencia de todos los participantes a la realización. En un acontecimiento teatral tenemos participación como en el mundo real. Como espectadores podemos encontrar nuestra participación en el mundo reflejada en nuestra interactividad.

La participatividad configurativa es aquella en la que se permite al espectador intervenir en el desarrollo de la escenificación. Se puede presentar de dos niveles. En el primer nivel podemos encontrarla como un motor que permite la continuidad de la realización escénica pero no necesariamente decide lo que pasa ya que el acontecimiento continúa bajo el control

de los enunciadores. El espectador brinda un estímulo. Esta participatividad podría crear una ilusión de poder sobre el acontecimiento. Este tipo de participatividad la podemos encontrar en los shows de improvisación, donde los improvisadores piden ideas a los espectadores para iniciar o continuar con la escenificación. Sin embargo, son los improvisadores quienes deciden lo que ocurrirá en escena.

Por otro lado, en el segundo nivel de esta participatividad lo que se presenta es que el espectador es invitado a construir la realización junto a los enunciadores, de acuerdo a la convención propuesta, en la cual podría entablar vínculos momentáneos con los demás participantes, si es que hubiesen. Es decir, este no se involucra con el espectáculo de manera solo movilizadora, si no que injiere en la realización en la toma de decisiones. Cabe mencionar que esta configuración que se ejerce mediante la participatividad puede ser real, en el sentido de que el efecto del espectador no haya sido previamente pensado por los enunciadores, como en realidad sí pudiese estarlo. En todo caso, lo que importa es lo que el espectador crea. Por ejemplo, en *Etiquette* de la compañía Rotozaza Ant Hampton y Silvia Mercuriali, solo participan dos personas y la interacción ocurre en base a un audio que brinda instrucciones a ambos. Cada uno tiene instrucciones personales, así que ninguno sabe lo que tiene que hacer el otro. Por lo tanto, el espectador (participante) está entre quienes realizan la escenificación y quien decide si cumple las instrucciones o no. En este caso, la interacción es mucho más íntima entre los espectadores.

Por lo tanto, podemos concluir que la participatividad configurativa del espectador genera efecto en la acción escénica de manera completamente libre, inesperada y no necesariamente prevista. Por ejemplo, en *Please Continue, Hamlet* de Roger Bernat la decisión de condenar o no a Hamlet depende enteramente de cómo el abogado, el fiscal y el juez (los tres funcionarios de la ciudad en la que se presenta) desempeñen su labor. El abogado debe sustentar las pruebas suficientes para que Hamlet sea inocente. El fiscal debe demostrar las

pruebas necesarias para que Hamlet sea sentenciado. El juez debe evaluar los argumentos sobre el juicio a Hamlet. Los enunciadore son: un actor que hace de Hamlet y dos actrices, una que hace de Gertrudis y otra que hace de Ofelia. En este caso, los enunciadore se dedican a otorgar un material que ellos ya conocen sobre la historia de Hamlet para que los funcionarios y el jurado, que sería el público, determinen un fallo con respecto a Hamlet. Lo único previsto son los argumentos del actor y la actriz, pero el trabajo del abogado, fiscal, juez y el jurado es en base a decisiones de ellos mismos que son libres e indeterminadas.

Entonces, ya que tenemos definidos los detalles de las posibles participatividades del espectador que tomaremos en cuenta, en el siguiente cuadro ordenaremos de qué manera cada una de estas cumple con los objetivos relacionales ya planteados. En el siguiente capítulo aplicaremos estos objetivos y analizaremos dos acontecimientos desde nuestra mirada relacional.

Objetivos Relacionales	Participatividad No Configurativa	Participatividad Configurativa
Intervención	Tiene intervención, más no injerencia	Tiene injerencia
Modificaciones sobre el acontecimiento	No hay	Pueden ser previstas o imprevistas por los enunciadore
Conciencia sobre las propias decisiones	Se da en tanto el espectador decide qué hacer	Se da debido al poder que se le otorga al espectador
Negociación de Espacio	No hay	Hay
Sensación de empoderamiento	No hay	Hay

CAPÍTULO 5: ANÁLISIS DEL ACONTECIMIENTO RELACIONAL

Luego de haber revisado los objetivos relacionales de un Acontecimiento Relacional y cuáles son las características que encontramos que pueden significar una modificación en el rol del espectador, aplicaremos estas herramientas en el análisis de dos casos. Para realizar los respectivos análisis de cada caso primero detallaremos un resumen de cada propuesta en el cual podamos identificar indicadores de los objetivos relacionales. Estos indicadores deben ser momentos o acciones propias de cada propuesta. En segundo lugar, extraeremos estos indicadores y detallaremos sus características. Por último, se realizará un diagnóstico sobre la manera en la cual los objetivos relacionales se cumplen en los indicadores de cada propuesta.

1. A la M Crecer

a. Resumen

Este Proyecto Escénico es iniciado por los alumnos de la especialidad de Creación y Producción Escénica de la Facultad de Artes Escénicas de la Universidad Católica del Perú. Esta propuesta se da en una casona bastante antigua y descuidada del centro de Lima. Este espacio está acondicionado para que el proyecto sea ejecutado, pero manteniendo su esencia de casona antigua.

Tan pronto la casa abre sus puertas, los espectadores ingresan, se les coloca un sello en la mano como si fuera una de estos eventos en discotecas e ingresan a un amplio espacio en el cual parece estar ocurriendo una fiesta. Los espectadores se encuentran en esta fiesta a clásicos personajes de cuentos infantiles que son: Pepe Grillo, Pinocha, Garfio, Peter Pan y Ábsolem. Estos personajes al parecer viven atrapados en esta eterna fiesta de la cual ya están agotados y, con mucha ansiedad, buscan salir. Durante todo este primer momento los

espectadores se vinculan con los personajes mientras consumen alcohol, bailan y conversan. Luego de un rato se descubre la llegada del personaje de Alicia a quien los anteriores personajes la consideran “la heroína” que los sacará de esta fiesta. Para que los espectadores puedan entender cómo es que funcionará esta propuesta, Pepe Grillo presenta unas reglas de convivencia dentro de la fiesta, como por ejemplo que el acoso sexual no está permitido o que si alguien se cae al piso hay que ayudarlo a levantarse y no patearlo. La estructura de esta propuesta no es fija. Sin embargo, sí contiene escenificaciones previamente ensayadas y parametradas. Estas escenificaciones son monólogos de un solo personaje, por ejemplo: Pinocha, o diálogos entre los personajes de un mismo cuento, por ejemplo: Peter Pan y Garfío, y suelen ser resueltas por la intervención de Alicia. Cuando estas escenificaciones no se están realizando, se dan los “tiempos de fiesta” y las “activaciones”. Los tiempos de fiesta son momentos en los que los participantes, espectadores y personajes, tienen interrelaciones libremente como si se encontrasen en una fiesta común. Dentro de estos tiempos, se dan también las activaciones. Estas son acciones que acercan de una manera un poco más íntima a los personajes con sus espectadores. Las activaciones las realiza un personaje con un solo espectador y es el compartir de un momento en privacidad en el cual el personaje lo guía a otro espacio. Por último, todos los participantes presencian un juicio, el cual se inicia con varios espectadores acusados hasta que se va llegando a acusar a cada uno de los personajes. Finalmente, se le realiza un juicio a Alicia en el cual ella explica que no se sienta apta para cumplir con las expectativas de ser la heroína de todos en la fiesta.

b. Indicadores dentro de la propuesta

- **Tiempos de Fiesta:** Durante el desarrollo del acontecimiento existen periodos de tiempo no muy largos en los cuales no ocurren escenificaciones. En estos momentos los espectadores tienen la libertad de comportarse como si estuviesen en una fiesta

real. Pueden comprar y consumir cerveza, pueden bailar y conversar entre ellos y con los personajes.

- **Activaciones:** La propuesta pretende que los personajes consigan interrelacionarse con los espectadores. Es por esto que se plantean momentos en los cuales los personajes escogen a un espectador y lo invitan a realizar una actividad en otro espacio de la casa. Por ejemplo, Pinocha invitaba a un espectador a jugar “ponle la cola al burro” y si el espectador lo hacía correctamente, ella le regalaba un condón.
- **Monólogos:** Además de que el acontecimiento cuenta con escenificaciones con textos y espacios determinados que se dan entre los personajes, también cuenta con monólogos en los cuales se solicita la colaboración del público. En estos monólogos un personaje tomaba un espacio previamente definido e interactuaba con los espectadores. Durante estos monólogos, los personajes develan una intimidad de ellos, sus miedos e inseguridades, y buscan que el público intervenga realizando actividades o respondiendo a sus preguntas.

c. Diagnóstico

Objetivos Relacionales	Tiempos de Fiesta	Activaciones	Monólogos
Intervención	Sin injerencia	Sin injerencia	Sin injerencia
Modificaciones sobre el acontecimiento	-	-	-
Conciencia sobre las propias decisiones	Se da	Se da	-
Negociación de Espacio	Se da	-	-

De la misma manera que hicimos en el análisis anterior, ahora realizaremos un diagnóstico sobre cómo es que estos indicadores extraídos de la propuesta de A la M Crecer permiten que se cumplan los objetivos relacionales.

En primer lugar, podemos ver que el objetivo de Intervención se cumple en los tres indicadores y sin injerencia. Lo podemos diagnosticar de esta manera ya que en los tres casos, como podemos ver en las descripciones de los indicadores, los espectadores participan de manera activa, pero siempre bajo la guía y control de los enunciadores. Sus participaciones aportan a la continuidad del acontecimiento, más no permiten un cambio determinante en este.

Por otro lado, podemos ver que el objetivo de Conciencia sobre las propias decisiones se cumple, en mayor medida, en los indicadores de Tiempos de Fiesta y Activaciones. La propuesta de estar dentro de una fiesta desde el inicio de una “obra de teatro” es novedosa para el espectador limeño ¿realmente me pongo a bailar? ¿Me estarán grabando? ¿Puedo beber? ¿Debo de estar atento o divirtiéndome con los demás? Son posibles preguntas que podrían aparecer en alguno de los espectadores. Es por esto que la conciencia sobre las decisiones se da. Un espectador por más que tenga la voluntad de ser parte del acontecimiento, no se comporta plenamente como si estuviese en una fiesta. Se encuentra más bien en un estado de alerta consciente sobre lo que está ocurriendo en ese espacio, atento a si en algún momento ocurre un hecho fuera de los parámetros de una fiesta y vuelve a los parámetros teatrales más cercanos a uno. Lo mismo ocurre en las activaciones. Sobre todo porque dentro de estas se deja el colectivo de lado. Cuando un personaje se acerca a un espectador y le pide que lo acompañe, el espectador sabe que tiene que decidir. Lo normal, con un espectador que quiere sentirse parte de la convención, será que le diga que sí. Pero desde el momento que hubo una consulta previa, el espectador se está haciendo responsable de lo que está haciendo y de lo que va a ocurrir luego.

Finalmente, tenemos el objetivo de Negociación del espacio que se cumple durante los Tiempos de fiesta. Estos momentos en los que no ocurren activaciones, ni monólogos, ni escenificaciones, son los momentos que conectan todo el acontecimiento y en los que a los

espectadores son libres de hacer lo que desean mientras cumplan con las reglas de convivencia que plantea Pepe Grillo al inicio. Ahora, la negociación del espacio se da en tanto que los espectadores tienen la libertad durante estos tiempos de fiesta de estar por donde se les plazca dentro de la casa. Por lo tanto, cuando se necesita dar inicio a un monólogo o escenificación, los personajes tienen que encontrar maneras de que los espectadores liberen los espacios o que se movilicen hacia aquellos lugares donde se realizará la escenificación.

Como podemos ver sobre la base de los indicadores propuestos, podríamos decir que existe una sensación de empoderamiento del espectador en esta puesta en escena, ya que se cumple en gran medida con los objetivos relacionales planteados. Existe una intervención del espectador, aunque no configurativa, pues la participación está siempre guiada por los enunciadores. También vemos cumplido el objetivo de Conciencia sobre las propias decisiones que se evidencia en dos de los indicadores, donde los espectadores deben decidir sobre su comportamiento, conscientes del espacio en el que están y en base a su conocimiento previo de la experiencia teatral. Del mismo modo, en ciertos momentos de la obra, tienen derecho a ocupar libremente el espacio, aunque respetando las reglas de convivencia planteadas al inicio. Es decir, es evidente que esta participación activa se da, aunque siempre con ciertos parámetros.

2. Kapital 2.5

a. Resumen

Este montaje es una producción del Club de Teatro de Lima. Kapital 2.5 se plantea a través de un recorrido a ciegas por un espacio cerrado. Este recorrido busca hacer analogía con las calles y los eventos con los cuales nos podemos encontrar al transitar en Lima. Cuando los espectadores adquieren sus entradas, se le entrega un antifaz a cada uno y se les invita a esperar en una sala en la que hay un velorio, pero no sé sabe de quién es. Durante el

espectáculo, los espectadores transitan por cinco espacios escénico-ficcionales diferentes. Al iniciar todos ingresan a un bar-karaoke en el que beben, cantan y bailan. Al pasar un rato aparecen personajes extraños que buscan relacionarse con los espectadores. Al finalizar este primer momento, se inicia el recorrido por el espacio. El equipo de producción le pide a los espectadores hacer una fila y que se venden los ojos para trasladarse por tres escenificaciones. Estas tres escenificaciones se realizan tres veces cada una y simultáneamente. En uno de los espacios, la escenificación es la de tres mujeres en una cárcel que cuentan sus testimonios sobre haber asesinado a sus respectivas parejas. En otro espacio del recorrido hay una secta en la que se adoctrina a un grupo de adeptos en las artes políticas mientras un joven intenta rebelarse contra ese sistema. Mientras que en el otro espacio, a bordo de una empresa de transportes capitalino, un adulto mayor junto a un estudiante y un cómico callejero se unirán en un viaje singular en el que el espectador será jurado, testigo, cómplice o víctima. El orden de estas escenificaciones se dará de acuerdo a la ruta que le toque a cada espectador. Finalmente, cuando el espectador ha presenciado su tercera escenificación del recorrido, regresa a un espacio en el que se encuentra con todos los demás y se devela la causa del velorio inicial.

b. Indicadores dentro de la propuesta

- **Escena del Bar:** Los enunciadore y espectadores se encuentran en un mismo bar-karaoke en el cual beben, conversan, bailan, se toman fotos y los personajes regalan “dinero” a los espectadores. Estas fotos al final de la obra serán proyectadas, buscando que el espectador se vea exhibido frente a los demás. Existe un espacio casi delimitado para los espectadores quienes están acomodados en mesas al centro del espacio; sin embargo, también hay espectadores alrededor de este espacio, podría ser porque prefieren presenciarlo de lejos o porque no consiguieron asiento. Los

enunciadores en este caso se presentan a través de personajes extraños que al entrar intentan relacionarse con todos los asistentes. Cada cierto rato en la pantalla del karaoke se reproducen videos que generan conflicto en los personajes y brindan la posibilidad al público de opinar al respecto. Al final de este primer momento se genera una fiesta en la que se pretende que todos los participantes bailen.

- **Escenas parametradas:** Las escenas reciben como máximo 15 espectadores con lo que se busca crear un ambiente íntimo con los enunciadores. Los personajes existen en el mismo espacio que los espectadores y se relacionan con ellos a través de la mirada a los ojos o la escucha a su presencia en el espacio compartido. En la escena de la cárcel de mujeres, por ejemplo, podemos observar que existe una negociación del espacio entre las actrices y los espectadores ya que no hay una delimitación para los segundos. Existe un convivio consciente del mismo espacio y tiempo ficcional. Por otro lado, las escenificaciones solicitan al espectador colaborar con ciertas acciones o actividades que ayudarán al desarrollo del acontecimiento. Podemos ver en la escena del transporte público la representación de un juicio en el cual se presentan casos ocurridos dentro de este transporte. Para realizar la sentencia final, los espectadores son consultados con respecto a sus opiniones sobre lo que acaba de ocurrir.
- **Recorrido a ciegas:** Luego del primer momento en el que se encuentran todos juntos los espectadores son divididos para seguir diferentes rutas de acuerdo al color de los antifaces que se les han brindado al adquirir sus entradas. Los espectadores forman tres filas y se ponen los antifaces para taparse los ojos. Cada vez que se movilicen de una escenificación a otra, lo harán de esta manera: antifaces en los ojos, una fila y las manos en los hombros de aquel que está adelante. Siguiendo la voz de la guía que se les asigna caminarán todos a la vez y a ciegas para cambiar de sala dentro del teatro.

c. Diagnóstico

Objetivos Relacionales	Escena del Bar	Escenas Parametradas	Recorrido a Ciegas
Intervención	Sin Injerencia	Con Injerencia	Sin Injerencia
Modificaciones sobre el acontecimiento	-	Previstas	-
Conciencia sobre las propias decisiones	Se da	-	Se da
Negociación de Espacio	Se da	Se da	-

Ahora que hemos extraído los indicadores de la propuesta que permiten que se cumplan los objetivos relacionales, haremos un diagnóstico sobre cómo es que estos se cumplen.

En primer lugar, tenemos el objetivo relacional de Intervención. Este objetivo observamos que se cumple en los tres indicadores de la propuesta. En el caso de la Escena del Bar, podemos notar que los espectadores se encuentran inmersos en la propuesta y que por ende están siendo parte de esta activamente. Se convierten en espectadores participantes que realizan acciones mientras el acontecimiento transcurre. Cada espectador es una pieza para la fiesta que se celebra dentro de este bar. Así mismo, ocurre en el caso del Recorrido a ciegas. En este caso, los espectadores son una pieza más del acontecimiento, están activos de una manera emisora y no solo como observadores receptores en una butaca, su movilización es parte de la pieza. Sin embargo, el tipo de intervención que realizan no tiene una injerencia dentro del acontecimiento. Entonces, como dijimos previamente, la participatividad “configurativa” es aquella en la cual las intervenciones del espectador tienen una repercusión decisiva en el acontecimiento. Por lo tanto, en este caso la participatividad que ejercen los espectadores es la “no configurativa”. De otra manera ocurre en el caso de las escenas parametradas. En este caso podemos observar que dentro de las escenas parametradas los espectadores tienen una participación activa, pero esta participación se da mediante la

opinión de los espectadores. Esto hace que las decisiones que se tomen dentro de la escenificación signifiquen un cambio en el acontecimiento, por lo tanto en este caso los espectadores sí están construyendo junto a los enunciadores y emplean una participatividad configurativa.

En segundo lugar, podemos notar que el objetivo de Modificaciones sobre el acontecimiento se cumple en las escenas parametradas. Como mencionamos en la descripción del indicador, las escenificaciones brindan la oportunidad al espectador de opinar y accionar con respecto a lo que ocurre. Por ejemplo, en una de las escenas se encuentran en un bus donde comienza a darse un conflicto sobre el asiento reservado. Ingresa un anciano al bus y exige de manera prepotente a un joven que le brinde su asiento. Mientras discuten ambos personajes, comienzan a pedir la intervención del público, luego de esto ocurre un juicio en el cual el juez pide las opiniones de los espectadores para ejercer sentencia. Si bien estas opiniones pueden ser variadas y la sentencia podría ser para uno o para el otro, dependiendo de quién convenza al juez, el transcurrir de la escena no se modificará. Por lo tanto, podemos decir que estas modificaciones que se realizan son previstas por los enunciadores ya que evidentemente siguen teniendo el control de lo que va a ocurrir.

En tercer lugar, podemos notar que el objetivo de Conciencia sobre las propias decisiones se cumple, en mayor medida, en Escena del Bar y en Recorrido a ciegas. Podemos ver en la descripción de los indicadores, dentro de esta propuesta, que en Escena del Bar los personajes intervienen a los espectadores para ofrecerles dinero. Esto genera una toma de decisión en el espectador ¿lo tomo? ¿O no? Tomar o no el billete la mayoría de veces genera una reflexión sobre lo que ocurrió. Habrá gente que lo tome y gente que no. El espectador que no tomó el billete, probablemente vea a alguien con uno y se preguntará por qué no lo tomó. Mientras que quien tome el billete, probablemente querrá saber qué significa tener ese billete. Además, este objetivo de conciencia tiene un efecto más potente cuando al final se

exhiben las fotos tomadas a los espectadores con el dinero en mano. Así mismo, en Recorrido a ciegas podemos entender que el espectador está decidiendo confiar en gente que probablemente no conoce. El acontecimiento propone una experiencia, momentánea, a ciegas. Habrá espectadores que no se sientan seguros de hacerla como habrá otros que sí. Aunque si bien no pareciese que hubiera mayor riesgo, quitarte la visión voluntariamente en un espacio desconocido no es fácil, ni una costumbre tampoco.

Finalmente, el objetivo de Negociación de espacio, como podemos ver en el cuadro, se cumple en Escena del Bar y en las Escenas Parametradas. En el primer indicador, los espectadores ocupan el espacio escénico desde el inicio y son los enunciadores (personajes) quienes tienen que adaptarse a ellos. En este sentido la negociación se da en menor grado ya que hay un lugar establecido, sin embargo durante el desarrollo, es necesario que estos lugares establecidos sean liberados y que todos compartan el mismo espacio de manera libre. Mientras que en las escenificaciones, aclaremos que no necesariamente en todas, los espectadores no tienen un espacio delimitado y pueden situarse donde prefieran. Aquí la negociación es de mayor grado, ya que los enunciadores tienen la obligación de movilizarse y movilizar al espectador para cumplir con sus propias marcaciones dentro de la escenificación.

Para concluir, es importante señalar que esta puesta en escena configura un buen ejemplo de acontecimiento relacional en tanto se cumple de manera general con los objetivos relacionales planteados. Por lo tanto, podríamos decir que genera una sensación de empoderamiento al espectador, incluso mayor o con un mejor efecto que el caso analizado previamente. Se da una Intervención, en dos de los casos de manera no configurativa, pues el accionar del espectador no influye en la línea de desarrollo del acontecimiento escénico; y en el tercer caso, de manera configurativa, pues se invita a que este emita un juicio respecto a la situación de la que participa. También vemos cumplido el objetivo de Modificación sobre el acontecimiento, aunque estas intervenciones son previstas por los enunciadores y no llegan a

determinar un cambio sustancial en el desarrollo de la escena. El espectador también posee Conciencia sobre las propias decisiones, en tanto los espectadores se enfrentan libremente a distintos momentos de decisión en los cuales tienen agencia para aceptar o rehusarse. Por último, podemos mencionar que el espectador es quien, en ciertos momentos de la puesta, libremente se apropia del espacio, no teniendo asignado un lugar específico.



CONCLUSIONES

A partir de las definiciones de Acontecimiento Relacional, las participatividades y los análisis realizados se ha llegado a las siguientes conclusiones. En primer lugar que se puede analizar el Teatro Relacional como un acontecimiento. Para esto, existen objetivos relacionales que pueden cumplirse de acuerdo a la participatividad del espectador. Estos objetivos relacionales surgen sobre la base de las características que pertenecen a un acontecimiento relacional. Es por esto que los objetivos relacionales son: Intervención, Modificaciones, Conciencia sobre las propias decisiones y Negociación del espacio. Al cumplirse estos objetivos podemos ver que:

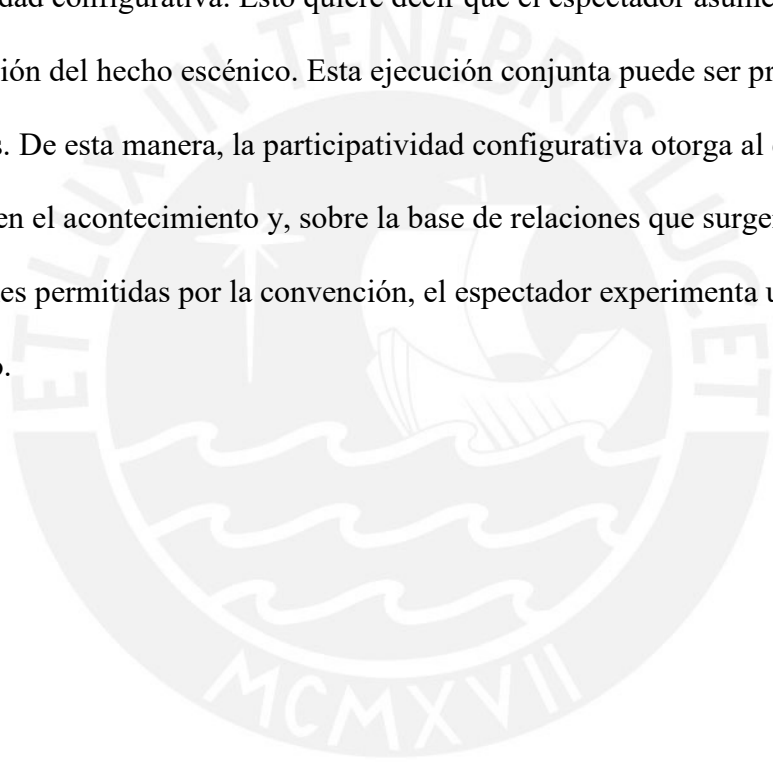
- El acontecimiento relacional permite la creación de una comunidad momentánea entre los participantes.
- El acontecimiento relacional tiene influencias de antecesores artísticos con una dimensión política concreta.
- El acontecimiento relacional fomenta a los participantes a ser conscientes de sus decisiones.

Por otro lado, detectamos dos tipos de participatividad que se pueden dar durante el desarrollo del acontecimiento: participatividad “no configurativa” y participatividad “configurativa”. Con respecto a esto podemos decir que:

- La participatividad “no configurativa” es aquella en la cual el espectador no genera cambios sobre la estructura del acontecimiento. Puede manifestarse de dos formas. La primera es cuando el espectador presencia el acontecimiento, pero se limita a observarlo. La segunda es cuando el espectador puede intervenir el acontecimiento, más no lo modifica.

- La participatividad configurativa se basa en diálogos entre los participantes y acciones que realicen para la construcción del hecho escénico. Además, puede provocar un momento no previsto por los enunciadores.
- La participatividad existe en todo tipo de propuestas, solo que se puede manifestar de distintas maneras.

Es así como el acontecimiento relacional puede (re) significar el rol del espectador, de manera que convierte su participatividad no configurativa, como espectador observador, en una participatividad configurativa. Esto quiere decir que el espectador asume junto a los actores la ejecución del hecho escénico. Esta ejecución conjunta puede ser prevista o no por los enunciadores. De esta manera, la participatividad configurativa otorga al espectador el poder de injerir en el acontecimiento y, sobre la base de relaciones que surgen a partir del diálogo y acciones permitidas por la convención, el espectador experimenta una sensación de empoderamiento.



FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

Agamben, G. (2011). *¿Qué es un dispositivo?* Madrid: Anagrama

Aragón Pividal, A. (2014). *La renovación de la escena tras el relevo del paradigma narrativo por el nuevo teatro posdramático: teatro discursivo, teatro asociativo y teatro relacional*. Recuperado de [http://www.anagnorisis.es/pdfs/n10/AgustinaAragonPividal\(165-204\)n10.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n10/AgustinaAragonPividal(165-204)n10.pdf)

Badiou, A. (1988). *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial

Balme, C. (2015). *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*.

<https://doi.org/10.1017/CBO9780511817021>

Bennett, S. (1997). *Theatre Audiences: A theory of production and reception*. New York: Routledge

Bernat, R. (2006). *Las Reglas de este juego*. Artea

Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship*. New York: Verso

Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo

Camiletti, G. (2009). *Desplazar e involucrar-se en la escena*. Buenos Aires: IUNA

Camiletti, G. (2010). *La Dimensión política de lo relacional*. Recuperado de

http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/pdf/n6_01.pdf

Claramonte, J. (2008). *Arte Colaborativo: Política de la experiencia*. Recuperado de

<http://jordiclaramonte.blogspot.com.es/2008/05/arte-colaborativo-politica-de-la.html>

De Marinis, M. (1987). *En Busca del Actor y del Espectador*. Barcelona: Paidós

Diéguez, I. (2007). *Escenarios Liminales. Teatralidades, performance y política*. Buenos Aires: Atuel

Enrile, J. (2016). *Teatro Relacional. Una estética participativa de dimensión política*.

Madrid: Fundamentos

Fischer-Lichte, E. (2014). *La Estética de lo Performativo*. Madrid: Abada Editores

Fischer-Lichte, E. y Wihstutz, B. (2013). *Performance and the Politics of Space: Theatre and Topology*. New York: Routledge

Frieze, J. (2016) *Reframing Immersive Theatre: The Politics and Pragmatics of Participatory Performance*. UK: Palgrave Macmillan

García, Santiago. (1994) *Teoría y práctica del teatro*. Bogotá: Teatro La Candelaria.

Lehmann, H. (1999). *Teatro Posdramático*. Murcia: CENDEAC

Nancy, J. (1983). *La comunidad desobrada*. Madrid: Arena Libros

Pavis, P. (1998). *Diccionario del Teatro*. Barcelo: Paidós. Recuperado de <https://marisabelcontreras.files.wordpress.com/2015/03/diccionario-del-teatro.pdf>

Ranciere, J. (2010). *El espectador Emancipado*. Buenos Aires: Manantial

Rolnik, S. (2010). *El Espectador Sujeto Activo*. Madrid: Generic

Sito, M. (1987). *Análisis de la Semiótica Teatral*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia

Ubersfeld, A. (1996) *La escuela del Espectador*. Paris: Belin

