

ESCUCHAR/RECORDAR: *WORLD OF INTERIORS*, DE ANA BORRALHO Y JOÃO GALANTE; *WHAT IF EVERYTHING WE KNOW IS WRONG?*, DE MIKE BROOKES Y ROSA CASADO

La palabra colectiva abre un espacio interior y al mismo tiempo compartido donde lo íntimo se desliga del ámbito del individuo para recuperar un terreno común. Ya desde el título, *World of interiors*, de Ana Borralho y João Galante, hace alusión a este mundo generado a través de la escucha. A pesar de la importancia simbólica de la mirada en la cultura occidental, la escucha es uno de los sentidos fundamentales en un medio como el teatro atravesado por la palabra. En este caso la escucha está intervenida para hacer de ella una acción colectiva. Esta acción se traduce en un paisaje sonoro que produce cierta extrañeza. Los intérpretes, entre 10 y 15, están tumbados boca arriba, dispersos en una sala amplia y diáfana, con los ojos cerrados, susurrando textos de Rodrigo García. En el festival Escena Contemporánea de Madrid, en el 2012, la obra se realizó a lo largo de dos horas. Durante este tiempo el público deambula entre los intérpretes tendidos en el suelo, pueden acercarse a uno u otro, sentarse o tumbarse, entrar en contacto físico o mantenerse al margen observando un paisaje en movimiento.

La primera impresión del espectador al acceder a la sala es de desconcierto. Cuerpos tumbados, un cierto murmullo de fondo cuya procedencia no llega a identificarse, y grupos de personas que desde lejos se confunden con los intérpretes. Como se lee en la presentación de la obra en el centro cultural Matadero de Madrid:

En *World of interiors* el público es confrontado de entrada con una imagen inquietante: personas tumbadas en el suelo, con los ojos cerrados, sin movimiento evidente. Aparentemente no sucede nada, pero este vacío contiene una invitación a la proximidad, a la acción. Al aproximarnos oímos textos su-



2. *World of interiors*, Ana Borralho y João Galante. Espacio cineteca, Matadero, Madrid, 2012. Fot. archivo de la compañía.

surrados en la tenue frontera de la intimidad de los cuerpos. El espectador escoge el modo y tiempo de escucha, el grado de proximidad, el modo de estar<sup>44</sup>.

La ausencia de un punto fijo en el que centrar la mirada y la mezcla de los murmullos sobre el silencio de fondo hace que crezca un estado de dispersión en el que el espectador, con su deambular, es un elemento más. La obra no son los actores diciendo unos textos, sino la situación a la que dan lugar, de la que forma parte el público.

Esta especie de instalación humana pone de relieve la dimensión sensible del acto mismo de la escucha. No se escu-

44 Consultado el 13 de abril de 2015.

chan solo los textos de Rodrigo García, que según dónde se sitúe el espectador ni siquiera llegan a oírse, y que en algunos casos son dichos en distintos idiomas, sino también a quien los dice, el cómo se dicen, la situación que se forma, y finalmente a nosotros mismos en el acto de escuchar. El modo de decir los textos es el elemento clave del trabajo. Podrían haber sido dichos con los participantes de rodillas, mirando a la pared, como ocurre en *Purgatory*, también de Galante y Borralho, o de pie sobre una mesa, o simplemente de cara al público, lo que hubiera generado situaciones distintas. El susurro no convoca a una masa, invita a la proximidad, a unos pocos. Hace pensar en un ámbito de silencio y cercanía donde la sensación de intimidad se crea desde lo colectivo.

El hecho de que los intérpretes tengan los ojos cerrados contribuye a que el medio sensible cobre autonomía en tanto que espacio de susurros que vienen de ninguna parte y se dirigen también a ningún lugar, simplemente se producen ahí, en ese momento. El origen de los textos, como también su contenido, actúa como una referencia lejana frente a la ausencia de emoción en la dicción y el tono neutro y constante, que elimina la dimensión psicológica. Esto produce una extraña sensación de pérdida de identidad que hace que se imponga la percepción de los cuerpos como organismos susurrantes sin una subjetividad propia, pero sí con una textura, un tono de voz y una presencia singulares. Para conseguir esta dicción, se les dicta a los intérpretes los textos a través de unos auriculares. Esto hace que estos tengan que poner la atención en aquello que están oyendo y no en darles un colorido emocional. La interioridad a la que hace referencia la obra no descubre el interior de unos sujetos, sino de un paisaje humano que se ofrece a una percepción sensorial cercana y envolvente, que más que visual habría que definir como tátil. Como dirá más adelante Rodrigo García refiriéndose al uso de los textos, lo importante no es lo que se dice, sino la situación que se crea.

En la conversación citada anteriormente con Mike Brookes y Rosa Casado, se termina insistiendo en esta percepción retiniana de un evento que va más allá de la mirada. Antes que delimitar un sentido, la escucha hace sensible un tipo de presencia, una manera de participar del espacio que, a diferencia de la mirada, no funciona en una única dirección. La distancia asociada a la mirada convive con la imposibilidad de estar al margen de aquello que estamos percibiendo. El acontecimiento somos nosotros percibiendo lo que está pasando, y viceversa, lo que está pasando somos nosotros como parte de esa situación.

En *What if everything we know is wrong?* (¿Y si todo lo que sabemos está equivocado?), de Brookes y Casado, se propone también una situación colectiva de escucha, aunque desarrollada de un modo distinto. Realizada por primera vez en el 2011, casualmente un año después que *World of interiors*, comparte con esta la sensación de dispersión, de creación de un ámbito cómodo en el que los espectadores pueden moverse con libertad, pero enfatizando la diferencia, como decía Brookes, entre lo que se da a escuchar y el hecho en sí del encuentro con el público. Para ello se acentúa la desnudez del espacio reduciendo a lo mínimo las huellas del soporte técnico y humano de la obra. Esta comienza con el dibujo de una silla en el suelo, a la que se sube Casado para dar la bienvenida al público y contarles el objetivo de la obra, que nace del deseo de traer a la sala un lugar geográfico y un momento del pasado que para ellos fue importante. En gran parte se trata de eso, de un deseo compartido con los asistentes. Para este fin utilizan una tiza, unas fotos borrosas de polaroid y unas grabadoras. Brookes dibuja unas sillas más y ambos van activando las grabadoras que colocan en sitios distantes de la sala. El público se mueve por el espacio, acercándose a las grabadoras, donde se escucha cantos de pájaros y ruido de ambiente; mira las sillas dibujadas en la pared o en el suelo, o curioseas las fotografías. Pasado un rato,



3a y b. *What if everything we know is wrong?*, Mike Brookes y Rosa Casado. Azkuna Zentroa/La Alhóndiga, Bilbao, 2015. Fot. Eva Zubero.



3c. *World of interiors*, Ana Borralho y João Galante. Espacio cineteca, Matadero, Madrid, 2012. Fot. archivo de la compañía.

Casado le invita a escoger un lugar para ponerse cómodo. Para ello ofrece la posibilidad de utilizar unas mantas, similares quizás a las que ellos utilizaron en ese lugar que tratan de hacer presente. Poco después anuncia que recientemente se han encontrado con una conversación, debate o material de contenido científico o artístico, que varía según la obra, y que, dado su interés, han convertido al formato sonoro para que se puedan escuchar. A continuación reparte las grabadoras de una en una y al azar.

En el centro cultural de Bilbao La Alhóndiga, en 2015, se trataba de un debate publicado por la revista *Life* en los años setenta con conocidos escritores de ciencia ficción. La novela de George Orwell, *1984*, era el punto de partida de una discusión sobre cómo sería el mundo del futuro. Se hablaba de la llegada del hombre a la luna y la conquista del espacio, de la Unión Soviética, de los comunistas y las utopías sociales. El sonido de fondo de los pájaros se va mezclando con las voces de los escritores, que a medida que se multiplican terminan imponiéndose, a lo que contribuye Brookes, que va recogiendo poco a poco las grabadoras y algunos otros objetos, como la bolsa que contenía las grabadoras. Acabada su labor, abandona tranquilamente la sala. Lo mismo hace Casado poco después, diciendo a los espectadores que pueden quedarse escuchando la conversación el tiempo que deseen.

A la intimidad generada por la escucha, las sensaciones despertadas por los ecos de un lugar lejano, y los pensamientos surgidos a raíz de los pronósticos fallidos de los escritores acerca de un futuro que ya es pasado, se suma la sensación más presente de todas, que es la de estar allí, en esa sala, con un grupo de personas haciendo más o menos lo mismo. Poco a poco los asistentes se van marchando y el espacio vuelve a quedar casi como estaba antes, si exceptuamos algunos rastros dejados por la intervención, como las mantas o las grabadoras. El contraste entre la ausencia de ese mundo evocado y la pre-

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

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

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

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

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

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