

Lo vivo es lo que vale: *liveness* y prácticas de la no-actuación en la escena española del siglo XXI *

The living is what counts: *liveness* and practices of non-acting in 21st century Spanish stage

ANA SÁNCHEZ ACEVEDO

Universidad de Sevilla

anacevedo@us.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9522-2586>

Recibido/Received: 06/06/2024. Aceptado/Accepted: 26/06/2024.

Cómo citar/How to cite: Sánchez Acevedo, Ana, "Lo vivo es lo que vale: *liveness* y prácticas de la no-actuación en la escena española del siglo XXI", *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 22 (2024): 579-609.

DOI: <https://doi.org/10.24197/sxxi.22.2024.579-609>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

Resumen: La denominación de *artes vivas*, empleada como análoga a la de artes escénicas, tiene su origen en la expresión inglesa *live arts*, que se comenzó a usar en los sesenta para hacer referencia a una concepción expandida de las artes plásticas y performativas, cuyo impacto en las teatralidades contemporáneas pasa por un distanciamiento de las formas asociadas al drama realista burgués: es decir, un alejamiento de lo que de hegemoníamente se sigue llamando *teatro*. En ese alejamiento es recurrente la reivindicación de *lo vivo* (o *liveness*) y su vinculación con diversos modos de concebir y practicar la *presencia*. Este artículo analiza las maneras en que la escena española del siglo XXI actualiza lo que se considera *viveza* partiendo del cuestionamiento de la interpretación mimético-realista. ¿Cómo se piensa *lo vivo*, escénicamente, al margen o a la contra de la actuación?

Palabras clave: escena contemporánea; no-actuación; *liveness*; artes vivas; presencia.

Abstract: The term *live arts*, used as analogous to performing arts, began to be used in the 1960s to refer to an expanded conceptualization of visual and performative arts, which impact on contemporary theatricalities involves a detachment from the forms of bourgeois realist drama: that is, the distance from what is still hegemonically referred to as *theater*. In terms of this distance, the vindication of *the living* (or *liveness*) and its links with certain modes of *presence* has been recurrent. This paper focus on the ways in which the Spanish stage of the 21st century

* Este trabajo está vinculado con el Proyecto "Teatro sin teatro: teoría y práctica del no actor en la escena española contemporánea" (PID2023-149349NB-I00).

updates what is conceived as *liveness*, based on the questioning of mimetic-realistic acting. How is *the living* thought, theatrically, on the margins or against acting?

Keywords: contemporary scene; non-acting; liveness; living arts; presence.

Sumario: Introducción: lo vivo en las teatralidades experimentales. 1.- Giro performativo y crisis de la actuación. 2.- Hacer lo menos posible. 3.- No aparecer. 4.- Estar de verdad. 5.- ¿Lo muerto no vale ná?

Summary: Introduction: the living in experimental theatricalities. 1.- Performative turn and the crisis of acting. 2.- Doing the bare minimum. 3.- Not showing up. 4.- To really be there. 5.- Is the dead worth nothing?

INTRODUCCIÓN: LO VIVO EN LAS TEATRALIDADES EXPERIMENTALES

La denominación de “artes vivas”, empleada desde hace décadas, y cada vez más habitualmente, como análoga a la de “artes escénicas”, tiene su origen en la expresión inglesa *live arts*, que se comenzó a usar en los años sesenta para hacer referencia a una concepción expandida (Krauss, 1979; Sánchez, 2011) de las artes plásticas, escultóricas y performativas. A comienzos de los ochenta el término aparece en la revista *Performance Magazine* y en el festival The National Review of Live Art (1979-2010) de Reino Unido, donde concurre una amplia gama de propuestas que se apartan de sus respectivos campos y cánones disciplinarios por vía de la performatividad (Bernal Molina y Molina Alarcón, 2022: 102). Por lo que atañe a su aplicación a la escena, es más usual encontrar el marbete en referencia a manifestaciones, espacios o ámbitos que se distancian de las teatralidades realistas arraigadas en el drama burgués (Garín, 2018), es decir, de aquello que tiende a seguir considerándose convencional y mayoritariamente como *teatro*, sobre todo conforme nos alejamos de los contextos especializados o de los circuitos afines a la experimentación.¹

Por lo que respecta al amplio espectro de prácticas teatrales que, desde finales del siglo XIX, divergen de las convenciones dominantes de ese *teatro* por antonomasia, ha sido recurrente la reivindicación de *lo vivo* desde concepciones e inflexiones heterogéneas, con frecuencia vinculadas

¹ La experimentación se entiende aquí como un tipo de trabajo artístico que se esfuerza en investigar, concebir y probar aproximaciones y dispositivos cuya eficacia o efectividad no está asegurada, es decir, propuestas que no operan mediante la adaptación o copia (a menudo serial) de fórmulas o modelos precedentes (y exitosos en uno u otro sentido), sino que se arriesgan a explorar posibilidades falibles o arriesgadas; lo que no obsta (más bien es requisito) para que entablen diálogos con manifestaciones y tradiciones previas, que resulta fundamental conocer para poder distinguir aquello que está o no por indagar.

con modos dispares de abordar la *presencia*, entendida como constitutiva del fenómeno escénico (Power, 2008). Así, las reflexiones de Antonin Artaud para un Teatro de la Crueldad, en el primer tercio del siglo XX, arremetían contra “una cultura que nunca coincidió con la vida, y que en verdad la tiraniza”, oponiéndose a la “necesidad de vivir y de creer en lo que nos hace vivir” (Artaud, 2001: 9). La experiencia escénica se planteaba como una vivencia radical —y radicalmente corporal, ligada a las “capacidades intelectivas del cuerpo” (Sánchez, 2007: 106)— para el espectador, a quien se debía impedir toda posibilidad de distanciarse física o emocionalmente. Si el teatro es, en palabras del teórico argentino Federico Irazábal, “el arte de una iteración que simula su originalidad, su ser aquí y ahora”, y cuya existencia “depende prácticamente de la generación de esta ilusión” (2015: 16), Artaud entendía lo vivo teatral como una resistencia a esa realidad iterativa: la “necesidad de que el espectáculo al que asistimos sea único, que nos dé la impresión de ser tan imprevisto y tan incapaz de repetición como cualquier acto de la vida” (cit. Sánchez, 2007: 107).

El Living Theatre de Julian Beck y Judith Malina, fundado en 1947 en Nueva York, tomará en las siguientes décadas a Artaud como uno de sus referentes insoslayables, uniendo en el acento vivencial al público y a los intérpretes, cuya reivindicación como seres reales, corporales y vivos se transforma en un nuevo criterio de verdad (Sánchez, 2007: 109), con continuidades posteriores en artistas como el austrohúngaro George Tabori o el español Albert Vidal. El teatro del Living, arraigado en un contexto sociopolítico marcado por la guerra y el activismo anti-belicista, se piensa y se practica como modo de vida: se trata de un *ars vivendi* más próximo a la militancia que a una práctica profesional acotada en el tiempo.

Desde una enmarcación y un periplo distinto, el director polaco Jerzy Grotowski reivindica también en su Teatro Pobre la centralidad de la relación actor-espectador, poniendo de nuevo en el centro la humanidad del intérprete. Más adelante en su trayectoria, llevará sus propuestas sobre los ahora llamados *actuales* (ya no actrices o actores) a un campo de investigación encarnada que tiende a despojarse del peso espectacular para cobrar un carácter más antropológico y ritual, con su Arte como Vehículo (Ruiz, 2008: 48). La experiencia vital del *performer* se convierte entonces en el eje de trabajo, en busca de “estructuras de actuación que sirviesen como *vehículo* espiritual y que condujesen al actuante (al que realiza la acción) [...] a un estado de percepción más profundo” (Ruiz, 2008: 371).

En el ámbito de la vida militante y las teatralidades anti-espectaculares se ubica igualmente, si bien con otros objetivos y presupuestos colectivos, el Teatro del Oprimido del brasileño Augusto Boal. Inspirado por la pedagogía crítica de Paulo Freire, Boal desarrolla desde los años setenta herramientas específicas para emplear el teatro como espacio para una experimentación política destinada al análisis de la realidad y la acción directa. Sus planteamientos —a veces solo la mera etiqueta, enarbolada desde aproximaciones superficiales— no han cesado de ser invocados por una multitud de agentes, grupos y corrientes teatrales, tanto en el ámbito profesionalizado como en el amateur. No obstante, como señala Sánchez, la progresiva pérdida de un horizonte político revolucionario a partir de los setenta propició que muchas de estas prácticas se despolitizaran, derivando hacia modos individualistas de lo lúdico o lo terapéutico (2007: 246-247).

En la estela que sigue a Boal, con más o menos divergencias, se encuadran formas variadas de los llamados “teatros del encuentro”, en términos de José A. Sánchez (2007: 225), o “teatralidades liminales”, según la terminología de Ileana Diéguez (2014), o, más ampliamente, prácticas teatrales participativas y activistas, que integran el dilatado giro social y procesual en las artes de las últimas décadas (Sánchez Acevedo, 2024). Aquí las nociones de lo vivo se coaligan con el abandono de los espacios y tiempos escénicos convencionales y con el desplazamiento tanto de las intenciones como de las relaciones teatrales, especialmente las que atañen al papel receptor del público, ahora conminado a transformarse en *espect-actor* —recuperando una categoría de Boal— y a involucrarse activamente en el desenvolvimiento de las acciones, ya no (o no únicamente) simuladas (por otros). En el panorama contemporáneo de crisis de la representación y conciencia de pérdida de realidad (Sánchez, 2007: 12-13), la acción se convierte en un “modo de ir más allá de estas representaciones, lo que en el caso del arte suponía la posibilidad de sacarlo de su ámbito propio y acercarlo a la vida” (Cornago, 2016: 22).²

Todo este tejido histórico de proyectos disímiles, con sus maneras de concebir lo vivo, implica además una serie de cuestionamientos de la dimensión actoral, de los roles de los intérpretes, y de la propia actuación

² Aunque a lo largo de este artículo se mencionan algunos ejemplos de proyectos que parten de una noción expandida (Sánchez, 2011) de la teatralidad para salir de los espacios y convenciones escénicas al uso, proponiendo experiencias participativas que en muchos casos quedan lejos de lo que tendría sentido llamar *teatro*, este análisis está enfocado fundamentalmente en obras realizadas en salas teatrales, de modo que la reflexión en cuanto a la no-actuación quede específicamente acotada.

o interpretación mimético-realista,³ junto con las escuelas o tradiciones formativas que ha implicado. ¿Cómo se ha pensado ese entramado y cómo se actualizado o practicado, entonces, en la escena española del siglo XXI?

1. GIRO PERFORMATIVO Y CRISIS DE LA ACTUACIÓN

A partir de los años sesenta y setenta, las artes escénicas occidentales experimentan un giro performativo (Abuín González y Gatica Cote, 2021) que, en lo que respecta a los modos de actuación, afecta tanto a las maneras de concebir la relación entre personaje e intérprete como al estatuto de los actores y actrices. Las nociones de verdad, autenticidad o presencia se modifican significativamente en las nuevas teatralidades experimentales, lo que supone a su vez una transformación y diversificación de los modos de encarnación o ejecución, alejándolos de la identificación mimético-realista basada en una aproximación física y psicológica al personaje representado. A las tradiciones interpretativas en la línea stanislavskiana, fundamentales durante el siglo XX, con el acento puesto en la inmersión y el compromiso emocional, se les opone un interés creciente en la teoría y la praxis de lo que el investigador Michael Kirby llamó ya en los sesenta *no-actuación*.

En el artículo “New Theatre” (1965), Kirby comienza a dejar perfilada una búsqueda conceptual y terminológica que permita enmarcar el estudio de estas vías de renovación, impulsadas desde el ámbito del happening y la performance. Le interesa en particular la incorporación de acciones que no implican una representación en el sentido convencional de la actuación: que no pueden entenderse como simuladas y en las que la persona que actúa no pretende ser nadie distinto de quien es. Si la interpretación o actuación puede definirse, según apunta, como la creación de un personaje y/o un lugar, para la que los detalles del quién y el dónde son necesarios (1965: 25), a la falta de incardinación en esas coordenadas o matrices (es

³ El concepto de *mimesis* que se maneja aquí está limitado a su uso más común y general en el campo, que adolece ciertamente de problemas varios de historización que exceden los límites de este análisis. Como apuntan Ryngaert y Sermon, no es hasta el siglo XVIII que las nociones de “natural” y “verdadero” se adhieren (hasta suplantar) a la antigua noción aristotélica de *mimesis*, al punto que se confunden hoy día (2016: 15). Sarrazac, por su parte, plantea que en lugar de la traducción “imitar” sería más conveniente otra, “volver presente” (2006: 356). En esta ocasión se emplea el añadido “realista” para tratar de encuadrar el término en el marco algo más acotado de un periodo, por un lado, y de unas poéticas aún mayoritariamente vigentes, por otro.

decir, lo que se consideraría *non-acting* o no-actuación) la denomina *non-matrixed performing* (1965: 26), que puede traducirse al español como actuación o intervención no-matrizada.

La introducción de la noción de *matriz* le sirve a Kirby para establecer una relación escalada entre la actuación y la no actuación, entendidas como dos polos de un mismo continuo. Este planteamiento se desarrolla en un segundo artículo publicado varios años después con el título “On Acting and Non-Acting” (1972). Aquí se especifican varios hitos dentro de un espectro de diferencias graduales entre los extremos de la actuación y la no actuación, que, si bien generalmente serían más o menos fáciles de distinguir, a veces presentan divergencias mínimas o casos límite no tan sencillamente discernibles (1972: 3). El polo de la no-actuación, cuando el intérprete no realiza ningún tipo de simulación, se corresponde, como se ha indicado, con la intervención no-matrizada: *non-matrixed performing*. Kirby pone como ejemplo a los asistentes o técnicos que ayudan a los actores y actrices a la vista del público en ciertos tipos de teatro, sin hacer otra cosa que implique simular nada. Cuando hay un grado mínimo de actuación, como por ejemplo los mismos asistentes con un vestuario específico que representa algo, se habla de *non-matrixed symbolization*: una simbolización no-matrizada o intervención simbólica (1972: 4). El siguiente jalón del continuo se refiere a los casos en que la participación está limitada a un trabajo de figuración o de extra, en cuyo espectro se ubica lo que se llamaría “*received*” *acting* o interpretación recibida. Por último estarían las categorías del otro polo, con la mayor cantidad de actuación: la interpretación simple (*simple acting*) y la compleja (*complex acting*). Esta última supondría ya un despliegue muy prolijo de todo lo relacionado con la construcción de un personaje (1972: 6-8). No obstante, estas distinciones no se trazan de modo rígido o definitivo: sirven como referencia aproximativa y Kirby insiste en su relatividad y dependencia de las poéticas, dispositivos y contextos escénicos de cada propuesta.

Por otro lado, las teatralidades performativas —o posdramáticas, si atendemos a la formulación de Hans-Thies Lehmann (2013)— involucran una desjerarquización del texto teatral, convertido en otro elemento más de la puesta en escena, en contraste con su preminencia anterior, lo que se une a una crisis del discurso y el diálogo (Sarrazac, 2013: 74-78) vinculada a su vez con la larga crisis del personaje que recorre el siglo XX. Las nuevas formas de escritura teatral, liberadas de determinadas estructuras y restricciones logocéntricas, han tenido también una notable incidencia en las poéticas actorales y sus variantes interpretativas, participando de un

diálogo bidireccional que se nutre asimismo de las nociones de no-actuación apuntadas. El teatro posdramático, o las denominadas “prácticas de lo real” (Sánchez, 2007), conceptualizan el arte no necesariamente en tanto representación, sino como experiencia de la realidad con vocación de inmediatez, donde los intérpretes son más cuerpos hablantes que dispositivos de producción mimético-psicológica de unos personajes.

“En el teatro contemporáneo, el personaje parece, a menudo, estar de más. Es como un filtro inoportuno”, insiste Jean-Pierre Sarrazac (2006: 354), quien propone emplear la noción de “impersonaje”, similar a lo que Julie Sermon y Jean-Pierre Ryngaert denominan “figura”, tomando un término que ha proliferado en las últimas décadas. Este “estado crítico” o “puesta en crisis” de los presupuestos sobre la construcción de personajes, lejos de resultar letal, es a su juicio un signo de vitalidad, ejemplificado en manifestaciones muy diversas (Ryngaert y Sermon, 2016: 9). Lo figural, como alternativa conceptual a la posdramaticidad de Lehmann, se refiere a dramaturgias que implican un proceso de figuración ya no ilustrativo ni narrativo sino performativo, donde el personaje no es un instrumento para representar a nadie. Aparece mediante la palabra, actualiza un sujeto-lenguaje (Ryngaert y Sermon, 2016: 185) “rapsódico” —en palabras de Sarrazac— y escindido, a la vez interior y exterior a las acciones, que establece una relación de interpelación con el público, donde a veces se hace presente implícita o explícitamente el autor (Sarrazac, 2013, 77). Y es que, en las teatralidades contemporáneas,

la relación de un personaje con otro deviene más fluida, más incierta que la que cada personaje, cada lugar de palabra [...] establece con el espectador. A partir de ahora, el personaje [...] se dirige a ese otro para él a priori invisible e inexistente [...] que es el espectador. Y si todavía hay diálogo[...] es sólo quizás entre la sala y la escena. Como lo escribió Bernard Dort, es el espectador moderno quien se encuentra en diálogo. Y no ya los personajes (Sarrazac, 2013: 75).

Las prácticas y estéticas de la no-actuación integran lo que parece haberse manifestado a lo largo del tiempo como una tensión prolífica, no resuelta, entre poéticas de corte más mimético, de un lado, y poéticas de corte más anti-representacional o inclinadas a evidenciar su condición representacional, de otro. Las últimas se dan con más nitidez en ciertos momentos históricos, y abundan en el teatro experimental español de las últimas décadas, con paradigmas de no-actuación diversos: desde la

sustitución de actores y actrices por ejecutantes no profesionales o por distintos tipos de actuantes no humanos, a la transferencia de la acción al público, convertido en participante; desde la deshumanización de la interpretación por procedimientos de distinta índole, a la neutralidad interpretativa, o el rechazo a que quienes actúan desaparezcan detrás de un personaje o encarnen a alguien aparte de ellos mismos; desde la limitación del hacer o de su simulación, a la inacción o el abandono total de la escena. Sara Molina, Angélica Liddell, Elisa Gálvez, Elena Córdoba, La Ribot, Juan Domínguez, Juan Oriente, Rodrigo García, Roger Bernat, Olga Mesa, Mónica Valenciano, David Espinosa, Sandra Gómez o Vicente Arlandis son varios entre los muchos artistas que han protagonizado este rico y heterogéneo panorama, algunos de cuyos hitos se analizan en las páginas que siguen.

2. HACER LO MENOS POSIBLE

En interrelación con las corrientes performativas o posdramáticas y su distanciamiento de las dramaturgias mimético-realistas, la teatrología de las últimas décadas ha aportado reflexiones y cuestionamientos fructíferos respecto de aquello que se ha considerado diferencialmente *vivo* en las artes escénicas y que la escena ha reivindicado para sí frente a otras artes, particularmente el cine. La mitificación de la presencia y de lo irrepetible, de la singularidad y la efimeralidad de la experiencia en vivo, es parte de lo que se ha celebrado recurrentemente como una dimensión *aurática* del teatro, discutida con prolijidad por teóricos como Federico Irazábal, en su *Teatro anaurático* (2015), que aborda el problema desde una perspectiva política atenta a las condiciones materiales de la producción escénica; o Cormac Power, en *Presence in Play: A Critique of Theories of Presence in Theatre* (2008), donde, en lugar de reafirmar que la presencia sea una característica insoslayable del teatro, se desarrollan unos marcos para pensar las maneras en que se la pone en escena (Power, 2008: 14), especificando cómo se relaciona con *lo vivo*: el *liveness*, término que puede traducirse como “vivacidad”, “viveza” o “vitalidad”, pero que carece de un equivalente unívoco en español.

La palabra *liveness* se ha utilizado además en el ámbito tecnológico con un sentido interesante para el asunto que nos ocupa. Es así como se designan, en los dispositivos de reconocimiento facial, los procedimientos de “detección de vida”, por ejemplo los usados en los teléfonos móviles: mecanismos para determinar si quien está interactuando es una persona

viva que se encuentra físicamente presente y así asegurar que no se dan fraudes mediante fotografías, máscaras o *deepfake*. En lo que respecta a la escena, el *liveness* tendería a designar, a grandes rasgos, una actuación recibida en el momento en que sucede, distinguiéndola de su grabación o registro reproductible. Se trata entonces de un modo literal de presencia, vinculado al hecho de estar ahí, intérpretes y público, en “contacto vivo”; una valorización que asume lo aurático como fundamento: la presencia viva del original (Power, 2008: 147). Se acentúa además la condición co-presencial como requisito receptivo, eso que el teatrólogo argentino Jorge Dubatti ha rebautizado como *convivio*, si bien ensanchando las premisas del aquí y ahora para ampliarlas a la mediación digital, con el suplemento que añade el concepto de *tecnovivio*:

Llamamos convivio a la experiencia que se produce en reunión de dos o más personas de cuerpo presente, en presencia física, en la misma territorialidad, en proximidad, a escala humana; tecnovivio es la experiencia humana a distancia, sin presencia física en la misma territorialidad, que permite la sustracción de la presencia del cuerpo viviente, y la sustituye por la presencia telemática o la presencia virtual a través de la intermediación tecnológica, sin proximidad de los cuerpos (Dubatti, 2020: 14).

En *Theatre Without Actors: Rehearsing New Modes of Co-Presence* (2017), Pedro Manuel analiza la proliferación de distintas formas de teatro sin actrices o actores a partir del cambio del siglo XX al XXI, relacionando estas prácticas a su vez con antecedentes en los siglos XVII al XIX. Son concepciones y estrategias que, precisamente, desafían la idea de que la relación de co-presencia entre intérpretes y público sea una característica ineludible del teatro o de su *liveness*. La centralidad de esta co-presencia constituiría en realidad —según argumenta— un fenómeno históricamente contingente (Manuel, 2017: 13).

Aunque queda fuera del corpus estatal que nos atañe, una de las obras que Manuel analiza puede servir como punto de partida para entender cómo determinados proyectos en la escena española reciente se han aproximado a la cuestión para problematizarla, escenificando la presencia precisamente por vía de su denegación o invirtiendo su funcionamiento.⁴

⁴ Este tipo de acercamiento se ha cultivado de muchas maneras históricamente en el teatro y tiene muchas variantes menos sofisticadas o exigentes técnicamente que la que ponemos como primer ejemplo a continuación (la pieza holográfica de Verdonck). Hay también dispositivos interpretables en una línea semejante, como efectos de inversión: por ejemplo

Es el caso de la propuesta titulada *M, a reflection* (2012), una pieza muy celebrada del artista escénico belga Kris Verdonck (Manuel, 2017: 36-37). Basándose en los textos y cartas del dramaturgo Heiner Müller, Verdonck continúa con una investigación sobre los efectos de proyección que ya venía explorando en espectáculos anteriores, para ahora crear un gemelo holográfico del actor Johan Leysen, que lo acompaña como antagonista escénico durante la función.

La figura fantasmática idéntica a la de Leysen, proyectada en alta calidad sobre telas imperceptibles dispuestas en diferentes posiciones y alturas a lo largo de un escenario impecablemente iluminado, genera un resultado que hace imposible distinguir quién está ahí y quién no: los espectadores no saben cuál de los dos seres que ven está actuando en vivo frente a ellos. La experimentación con este doble tecnológico, que no es una excepción en los últimos tiempos (Manuel, 2017: 33-39), se refina visualmente hasta tal punto que iguala al actor real con su imagen; e incluso, en algunas escenas, indistinguibles de las demás, ambas figuras son virtuales y pregrabadas (Eckersall, Grehan y Scheer, 2014: 40). Esta incapacidad de diferenciar al intérprete de carne y hueso de su registro en vídeo demostraría que los dobles pueden percibirse como presencias vivas (Manuel, 2017: 37). *M, a reflection* realiza así de modo paradigmático el siguiente planteamiento que —aplicado a otro contexto— sugería en su estudio Power:

Quizá no haya forma artística más apta para hacer “enigmática” la presencia que el teatro, donde lo “inmediato” es representado, y donde el personaje o el mundo escenificado están en “proximidad”, estando, en un sentido muy real, ausentes (Power, 2008: 10).⁵

En la pieza de Verdonck, el enigma de la indistinción entre ausencia y presencia es lo que produce, paradójicamente, la consecución de una singularidad activada co-presencialmente: el juego reversible con la expectativa denegada del *liveness*, devenido reproducible, únicamente puede funcionar y solo cobra pleno sentido si sucede ante un público que

el riesgo fingido, con una larga tradición en el circo, cuyo resorte se construye en torno a una mítica, con frecuencia simulada, de la posibilidad de error.

⁵ “There is perhaps no art form better suited to making presence «enigmatic» than the theatre, where the «immediate» is represented, and where the character or stage world is in «proximity», while being, in a very real sense, absent” (Power, 2008: 10). La traducción es mía.

acude en vivo. Este efecto exige, sin embargo, una atenuación de la “vivacidad” del actor, pues los gestos y movimientos de Leysen en la obra —lo que su actuación pueda tener de *liveness*— tuvieron que restringirse significativamente para no interferir con el funcionamiento del dispositivo (Eckersall, Grehan y Scheer, 2014: 41).

Los casos españoles que se abordan a continuación emplean también la mediación tecnológica para problematizar la presencia y el *liveness* desde su inversión o denegación, pero resultan bastante más humildes materialmente, sin la sofisticación digital ni los recursos de que dispone la obra de Verdonck. En varios casos, como veremos, entablan además un diálogo crítico con las circunstancias de precariedad material y laboral en las que se desenvuelve la mayor parte del trabajo artístico en España. Buen ejemplo de ello es *El esfuerzo constante de ganarse la vida* (2019), del bailarín valenciano Vicente Arlandis: una crítica de la sociedad del trabajo y de las lógicas trabajistas (Sánchez Acevedo, 2024), que se ha catalogado como *performance*, incluso danza (fue programada en espacios y festivales dancísticos, incluyendo los prestigiosos Dansa València 2020 y Palma Dansa 2021), aunque el propio Arlandis, autor y protagonista, la presenta in situ como una charla, durante la cual permanece tumbado sobre una camilla, boca abajo, hablando distendidamente a los espectadores de los empleos remunerados que ha desempeñado, mientras recibe un masaje.

Nunca, a lo largo de los cincuenta y cinco minutos que dura la puesta en escena, se produce ningún tipo de baile o de movimiento interpretable como baile. Tampoco parece haber apenas simulación: Arlandis hace de sí mismo, cuenta su vida en primera persona, como si fuese un relato más o menos improvisado sobre la marcha, mientras su cara, asomando boca abajo por el agujero de la camilla, es proyectada mediante una cámara en una pantalla que ocupa el fondo del escenario. Estaríamos en principio, entonces, ante una ejecución no-matrizada o muy poco matrizada, mucho más próxima al polo de la no-actuación que al de la actuación en términos de Kirby. La sorpresa llega al final de la representación, cuando Arlandis se da la vuelta y el vídeo con su cara sigue hablando, descubriendo que nunca hubo proyección en vivo y que todo el texto que escuchamos estaba pregrabado. Por lo tanto, no solo no se ha bailado nada, sino que tampoco se ha producido ningún discurso en directo. El artista habría escenificado así la premisa con la que anunciaba su propuesta: el deseo de trabajar, en esta obra, lo menos posible.

Más allá de la broma final, esta suerte de falsa estafa al público tiene varias implicaciones interesantes, comenzando con la negación del aura

del artista, tratado como cualquier otra persona sujeta al sistema del trabajo asalariado, y cuya vocación es en el texto reducida a un intento fracasado de deserción laboral, sin ninguna pretensión de excepcionalidad; o del arte, que, según se pone en evidencia, puede desmaterializarse, vaciarse, perder aquello que lo haría “artístico”, pero seguir funcionando como tal, siempre que se haya conseguido insertar (e insertarse a uno mismo) en los circuitos legitimadores correspondientes.⁶ La obra, vinculada con un proyecto más amplio titulado *El malestar del trabajo* —que incluyó varias jornadas participativas, con actividades diversas, muchas sin componente escénico (conferencias, almuerzos, siestas colectivas, visitas a fábricas)— se presentó también, poco después de su estreno, en el festival MMMFest: El més mínim moviment, de la Universitat Politècnica de València. Pensado como laboratorio artístico-crítico en torno a la no-acción, daba cuenta de toda una línea de exploración que conecta este tipo de manifestaciones con corrientes como la no-danza francesa de los años ochenta y noventa, con representantes conocidos como Jérôme Bel, Xavier Le Roy o Boris Charmatz. En el contexto español, han explorado este tipo de poéticas del no-baile, la danza inmóvil, el rechazo del movimiento o la sustitución de la acción dancística por movimientos cotidianos, junto con el abandono del virtuosismo técnico, artistas como Elena Córdoba, Olga Mesa, Mónica Valenciano, La Ribot o Sònia Gómez.

Las tendencias ligadas a la *non-danse* han tenido un impacto muy significativo en las prácticas coreográficas occidentales hasta el presente, despojando al bailarín de su estatuto habitual, sustituyéndolo por cuerpos no entrenados, cruzando su quehacer con otras disciplinas, o poniéndolo a ejecutar acciones anodinas en lugar de bailar. En *Agotar la danza* (2009), André Lepecki da cuenta de algunas de estas prácticas, que partirían del agotamiento de un concepto moderno de la danza y la coreografía fijado con la modernidad y definido por el movimiento ininterrumpido (2009: 24). Entre las estrategias contra esa hegemonía cinética que se hacen recurrentes en la danza contemporánea, y que Lepecki analiza en clave anti-capitalista, estarían la puesta en escena de cuerpos no virtuosos ni disciplinados, de secuencias espasmódicas e interrupciones, la disposición

⁶ Es necesario aclarar que este punto es ambiguo en la obra y no se sugiere una posición clara al respecto, pero en ningún caso se juega desde una distancia o un tono cínicos. En el artículo “¿Trabajar lo mínimo?: Las vidas laborales del precariado (artístico) y la movilización neoliberal en *El esfuerzo constante de ganarse la vida* de Vicente Arlandis y Taller Placer” (Sánchez Acevedo, 2024) se analizan con detalle las dimensiones críticas y algunos de los puntos problemáticos de la propuesta respecto de estas cuestiones.

hacia el suelo frente a la elevación, o la representación de la inmovilidad: la suspensión de movimiento.

Tentativa (2012), de la bailarina, coreógrafa y performer valenciana Sandra Gómez, compañera de Arlandis en el colectivo Losquequedan entre 2001 y 2015, se ubica en este espectro no-dancístico, presentando durante cincuenta minutos sobre el escenario lo que parece ser primero un calentamiento y después una especie de ensayo, que nunca termina de transformarse nítidamente en baile. De nuevo, la crítica de la precariedad en primera persona se une a una actuación no-matrizada, sostenida como revisión de la propia trayectoria en lo que tiene a la vez de general y de singular, interrogándose por lo que se considera o no parte del trabajo artístico. No se habla, no hay texto, sino una proyección otra vez al fondo del escenario, aquí con diferentes gráficas que se suceden para dar cuenta y hacer inventario de las horas que Sandra Gómez ha bailado desde que comenzó a bailar, las que fueron o no remuneradas, el balance por años, los periplos formativos con profesores de uno u otro género, las ayudas o subvenciones obtenidas, qué instituciones financiadoras las concedieron, o con qué amigos y contactos se ha trabado su actividad dentro del sector, entre otros datos semejantes. Nada más. No hay una conclusión, ni una reflexión más explícita, ni un cierre: solo ese recuento con el cuerpo no-danzante o semi-danzante que lo acompaña.

En un polo bastante más extremo de la no-danza podríamos quizás situar otra obra coetánea, estrenada en 2014 en Ginebra y más tarde en Madrid, con el título *El triunfo de la libertad*. La firman el actor Juan Oriente y los bailarines Juan Domínguez y La Ribot, quienes no llegan a comparecer nunca ante el público, como tampoco ningún otro intérprete: el espacio del escenario queda vacío durante toda la representación. La actuación —dancística o no— jamás se produce, o lo que se produce es la evidencia de su ausencia, subrayada por el horizonte de expectativas que tanto la colaboración como las trayectorias de los tres artistas despiertan, pues la abundancia de corporalidad ha sido generalmente característica de sus espectáculos. Los cuerpos aquí son su falta, que queda subsumida en la proyección de una ristra de textos fragmentarios desde unos monitores LED colgados del techo. Aunque la pieza tenga su interés (Cornago, 2016: 35-37), más allá del agotamiento del gesto en sí mismo, que tiene muchos antecedentes históricos, el dispositivo se sustenta casi por completo en la pre-existencia de los *yo-marca* prestigiados de los artistas, de un modo que parece tener paradójicamente el efecto contrario que la pieza de Arlandis: sería la condición artística (excepcional) de sus autores y su *curriculum*

vitae lo que legitimaría el valor de la propuesta: esa “libertad” que les provee su estatus homologado.

3. NO APARECER

Un ejemplo de teatro sin intérpretes o de no comparecencia actoral muy distinto del anterior, con un sentido mucho más inmediato y sin dependencia de la marca previa de sus creadores, es la obra *33 rpm and a few seconds* (2012) de los libaneses Rabih Mroué y Lina Saneh, habituales en el circuito público experimental español. El escenario representa en este caso el apartamento vacío de un joven que se ha quitado la vida, indicando en una nota de despedida que sus motivos han sido personales y no políticos. La televisión, el contestador automático y el ordenador portátil colocados a la vista, junto con una pantalla (el único elemento que rompe con el realismo escenográfico) en la que se amplían las imágenes de los dispositivos, van revelando pedazos de la historia del protagonista, que es también la de los conflictos contemporáneos del Líbano. Todo se desarrolla sin intervención de ninguna actriz o actor. La no comparecencia humana, aquí suplida por los objetos, máquinas, huellas digitales e interacciones no respondidas del ausente, evidencia y escenifica la desaparición violenta del personaje (Manuel 2017: 42).

En una línea menos trascendental y más lúdica, los valencianos David Espinosa y África Navarro proponen otro aparato escénico basado en la denegación y la no comparecencia de los intérpretes, que son ellos mismos: *Felicidad.es* (2009). Formada en la danza, esta pareja montó en 2006 la Asociación El Local Espacio de Creación, con la que produjeron proyectos muy diversos, solo en algunos casos relacionados con el baile. Espinosa se ha dedicado después al teatro de objetos y a las dramaturgias instalativas e interactivas, que él llama “juguetes para adultos”: artilugios escultóricos activados por intervención del público, como *La Triste Figura* (2015) o *El Tríptico* (2017). Uno de sus sellos constantes ha sido el uso de medios *low-tech* de un modo efectivo aunque sin grandes pretensiones, desplazando críticamente nociones como la espectacularidad y desarrollando artefactos de base escénica sofisticados pero sencillos, aparentemente al alcance de cualquiera, como si animase a todo el público a hacer teatro con los medios de que disponga.

*Felicidad.es*⁷ empieza —como la obra anterior— con un portátil encendido que el público puede ver ampliado en una proyección al fondo, pero en este caso ubicado en la caja negra vacía del escenario, sin ningún elemento de decorado. Un chat está abierto en la pantalla, desde el que saluda por escrito David Espinosa,⁸ pidiendo que alguien del público se acerque a interactuar con él. Cuando un voluntario o voluntaria se presta, se le pide que active una videollamada. Vemos así al protagonista aparecer, pero precisamente para avisar de que no va a ir al teatro: está en su casa. Toda la puesta en escena se desarrolla en esta situación, a la distancia, a medias entre el convivio que sigue manteniendo el público presente, y el tecnovivio que une o separa a ese público de la (no) presencia mediada de los intérpretes, empleando la categorización de Dubatti. Los protagonistas, además, hacen nuevamente de sí mismos, y la vivienda es su vivienda real, en el barrio barcelonés de Poble-sec.

Una vez establecido ese punto de arranque, el anfitrión propone a los espectadores una visita virtual por la casa, que se desenvuelve en un tono de espontaneidad y cotidianidad, como si se estuviese recibiendo a unos amigos, omitiendo así todo lo que pudiera haber en el gesto de apelación a una curiosidad entrometida o a un consumo voyerista de la intimidad o privacidad ajenas, que no obstante se irán entretejiendo más adelante con la progresión de las escenas. David va poco a poco enseñando las modestas habitaciones, comentando para qué las usan, dónde guardan tales o cuales cosas, cómo se las han apañado ellos mismos para arreglar el techo y el altillo, o les ha ayudado puntualmente con la escalera un albañil. Aunque la actitud es más bien celebratoria, resulta claro que en esta casa no hay dinero de sobra y que ganarse la vida como artista escénico no da para demasiados lujos.

Al llegar a la cocina está allí África, que saluda y enseña su barriga, evidentemente embarazada: va a ser un niño, dice David, y pregunta al público si les gusta Mateo de nombre. La pareja continúa enseñando los espacios restantes de la casa, que ahora se sabe que es también un local, e incluye una serie de lugares que les sirven para desarrollar sus trabajos, no necesariamente artísticos: hay un rincón, separado por cortinas, con una

⁷ La descripción que sigue está hecha a partir de un registro antiguo de vídeo sin fechar, facilitado por el propio artista, que lo conservaba en su archivo personal.

⁸ Llamo a partir de aquí a los protagonistas por sus nombres de pila y no por sus apellidos, en coherencia con el tono que adota el espectáculo, fundamental para el funcionamiento de su dispositivo: la pareja hace de sí misma, en su casa real, con sus vidas reales, jugando con la relación entre la distancia y la proximidad, entre lo público, lo íntimo y lo privado.

camilla donde África da masajes (David insiste al público en que la recomienda mucho, que la contraten, que es muy buena masajista); y una pequeña sala preparada para bailar, en la que pueden ensayar tanto para sus creaciones como para las clases de danza que imparten. Aprovechando los comentarios sobre esa habitación, primero África y luego también David se mueven al ritmo de una música animada, desenfadadamente. Añaden en determinado momento un filtro de imagen a la reproducción de la videollamada, que genera una base negra sobre la que los cuerpos se reducen a su contorno coloreado. Siguen algunos minutos bailando a su aire, hasta que David propone a los espectadores que abran una carpeta que está en el escritorio del ordenador. Se trata de un vídeo en el que se suceden registros de lo que parecen ser —por los cambios físicos perceptibles en varios casos— diferentes nocheviejas a lo largo del tiempo, en las que los protagonistas se graban comiendo las uvas y felicitándose el año nuevo, solos o con amigos. A la expectativa feliz del niño que está por venir, le suceden estas otras expectativas felices ya acontecidas, con resultados que desconocemos: los ritos de paso de un año al siguiente, a menudo llenos de propósitos o esperanzas, que en esta versión retrospectiva cobran otra textura más ambigua.

La reproducción concluye y David indica al público que es posible ver más accediendo a un sitio web, Cam4.com. La página (aún hoy operativa) aloja en realidad webcams y chats pornográficos gratuitos en vivo. Tras explicar cómo funciona, David propone un experimento a los asistentes: que observen a la pareja mientras emiten en directo en esa web, donde cualquiera puede conectarse y hacer comentarios en un chat habilitado a ese efecto. El público se transforma entonces, implícitamente, en un mirón de segundo grado: mirando a los mirones que a su vez miran a África y David. Lo primero que se ve es el escote de ella en primer plano, exagerado (esto no lo saben los usuarios de Cam4.com) por el embarazo; David está detrás con unas gafas de sol y en calzoncillos, haciendo poses sexys que son a la vez cómicas, tocándose medio en broma. A la derecha se pueden leer intervenciones de quienes van asomándose en tiempo real: gente que se presenta, saluda, hace algún comentario pícaro... Nada demasiado provocador, todo más corriente de lo que pudiera esperarse.⁹ La escena termina con un texto en primera persona que lee David directamente a la cámara, aludiendo a cómo este tipo de plataformas virtuales darían opción

⁹ Me remito al registro específico señalado en la nota anterior. Las reacciones habrán variado obviamente, en mayor o menor grado, según la puesta en escena concreta.

a quienes las usan de ser por un rato quienes quieran ser, escapando de sus vidas y familias reales.

De vuelta a la videollamada, África coloca la cámara en la cocina y, delante, la pantalla de otro ordenador portátil, que ocupa la mitad inferior de la imagen que ve el público, en una suerte de *mise en abyme*. Suena “Just a perfect day” de Lou Reed mientras se reproducen desde ese otro dispositivo las grabaciones de una interacción erótica de la pareja. O al menos parece que son ellos, pues solo se les ve la parte inferior del cuerpo, las piernas: ella con medias de rejilla, él en ropa interior y con zapatos *fetish*. Lo que correspondería a la parte superior de la imagen es la emisión en vivo, en segundo plano, de los torsos y cabezas de esos mismos cuerpos, colocados de espaldas a la cámara, mientras preparan la cena. El efecto humorístico de la superposición hace reír al público, especialmente cuando los miembros inferiores desaparecen a un costado y se escuchan gemidos, simultáneos al sonido de la vajilla. Se comienza a escuchar otra canción famosa, muy diferente en el tono de la intensidad mórbida de la anterior, con lo que el clima cambia de inmediato: “Felicità”, de Al Bano y Romina Power. El ordenador en *mise en abyme* deja de verse y cesa así el juego irónico de contrastes. David y África presentan las modestas viandas que van a colocar en la mesa, mueven la cámara hasta allá y se ponen a comer tranquilamente, sin más. Cuando el sonido de la *felicità* va bajando hasta apagarse, avisan a los espectadores de que se pueden marchar cuando quieran, que ellos ya se van a quedar cenando. Y de este modo, sin ningún tipo de clímax ni apenas espacio para el aplauso, se acaba *Felicidad.es*.

El dispositivo y la estructura escénica se juegan, como puede verse, con una manifiesta sencillez, dando la impresión de una relajación y una irrelevancia que no se sostienen desde ninguna gran coartada conceptual, provocación o afectación. Sin embargo, sí se va tejiendo un discurso muy nítido, aunque abierto, sobre lo que son o no estos (o los) artistas, con sus condiciones materiales de vida; cómo el ámbito laboral precario se inserta en el espacio-tiempo personal, que no puede separarse ya del tiempo de trabajo; o la relación de todo lo anterior con las redes como esfera confusa que se desenvuelve entre paradójicas proximidades y suplementos de las distancias, exaltaciones de lo individual y ampliaciones de lo colectivo, voyerismos e interacciones de toda índole, mezclando lo público, lo íntimo y lo privado. Todo ello ha de entenderse en un contexto—el de 2009— que no estaba aún signado por el auge post-pandémico del teletrabajo ni el desarrollo de toda una serie de aplicaciones, plataformas y formatos de

emisión en directo bien conocidos, aunque algunos de los resortes críticos que activa sutilmente la pieza siguen estando en mucha medida vigentes.

4. ESTAR DE VERDAD

En las antípodas de las prácticas y poéticas de la no-danza abordadas en el apartado previo se ubican los trabajos de la compañía malagueña La Fármaco, con la bailarina y coreógrafa Luz Arcas a la cabeza. Su estilo ha tendido a caracterizarse por un compromiso minucioso con el cuerpo danzante, técnicamente entrenado aunque reticente al virtuosismo, más atento a las singularidades de cada intérprete que a la pulcritud canónica u homogeneizante, y con una demanda energética visible en un buen número de sus producciones. En *La domesticación* (2019) —primera de las partes de su *Bekristen. Tríptico de la prosperidad*, que se cerró recientemente con *La buena obra* (2023)— cuatro jóvenes danzan hasta la extenuación, entre la celebración y la ansiedad, sujetos de una corporalidad atravesada por los conflictos, bellezas y horrores de un presente definido por los moldes que impone la competencia capitalista neoliberal, arraigada en la larga historia de las violencias coloniales (Sánchez Acevedo, 2020: 92-96).

El solo *Toná* (2021), más ligado a la vertiente de exploración de las raíces y arquetipos folclóricos que ha sido durante años seña de identidad de la compañía, se aproxima a los ritos asociados tanto con la fiesta como con la muerte, encarnados en la sucesión de figuras que incorpora Arcas a su baile frenético, entendiendo esta dimensión figural en los términos que proponían Ryngaert y Sermon (2016), pero aplicados coreográficamente y no textualmente. Acompañada por la música en vivo que interpretan otras dos mujeres, Luz Prado al violín y Lola Dolores al canto, la bailarina parece transitar de una edad niña a otra anciana, de lo femenino a lo masculino, de lo humano a lo animal. Y la especie de exceso de cuerpo que demanda su ímpetu, con el cansancio real que acarrea y que no se disimula, sino que se hace parte de las acciones, es otra de las formas de no fingimiento —o de “viveza”— que han abundado en la escena española de las últimas décadas, con modulaciones diversas. El espectáculo termina con un fin de fiesta en el que se entremezclan la alegría y la fatiga, el luto y el baile por verdiales malagueños. Remata la escena una letra popular que las tres protagonistas cantan juntas, a gritos, y que afirma tajantemente la apuesta por la vitalidad, en un contexto tan cercano aún en el tiempo a la pandemia que dota a este cierre de un ambiguo y sombrío doble filo: “Vivo vivo vivo

vivo / vivo vivo vivo va / que lo vivo es lo que vale / lo muerto no vale ná / lo muerto no vale ná”.

La apuesta por la hiperactividad física, la resistencia corporal y el límite de la extenuación como modos de subrayar la presencia o la no-simulación, colindando con la tradición de la performance y del *body art*, se han operado en no pocas ocasiones a través del recurso a la duración. Las veinticuatro horas seguidas de danza, ejercicio y movimiento del *Mount Olympus. To Glorify the Cult of Tragedy* (2015) del director belga Jan Fabre fueron un hito paradigmático en este sentido, programado en varios teatros españoles. Se sacaba el espectáculo del tiempo disciplinado, de consumo y de ocio, al que está en muchos casos hoy relegado el arte escénico. Los espectadores podían afrontar ese envite permaneciendo en la sala o saliendo y entrando de ella, durmiendo o no en sus butacas, acompañando o no los escasos minutos de descanso o de sueño que tenían los bailarines, escenificados asimismo sobre el escenario. Este uso y abuso del trabajo ininterrumpido de los intérpretes, no obstante, ha quedado resignificado violentamente a la luz de la condena a prisión de Fabre, en 2022, por el trato despótico y vejatorio con el que ha acostumbrado a manejarse en la compañía, según denunciaron muchos de sus integrantes.

Desde otro tono y otros presupuestos estéticos muy diferentes, que tocan a las teatralidades expandidas, a la participación y al giro social, se confecciona la iniciativa *Danzad, danzad, malditos* (2014), que organizó en La Casa Encendida de Madrid el colectivo Gloria&Robert, fugaz colaboración de Losquequedan —Vicente Arlandis y Sandra Gómez— con los investigadores Miguel Ángel Martínez y Rafael Tormo i Cuenca. Con un título homónimo al de la película de 1969 de Sidney Pollack que le sirve de referencia, el proyecto consistió en un maratón de baile de diez horas al que se invitó a unirse a todos los participantes que quisieran. En una serie de pantallas colocadas alrededor de la pista central se proyectaba el pase ralentizado de la cinta de Pollack, junto con una serie de recuentos estadísticos —similares de los de la pieza *Tentativa* de Gómez— sobre danza, trabajo cultural y trabajo asalariado en general, malestar laboral, población con ansiedad o depresión, y otros datos en esa misma línea, que apuntaban a la (auto)explotación hiperproductivista y a la movilización permanente que informan actualmente nuestros modos de vida.

Sin esa premisa crítica con las temporalidades contemporáneas, pero aprovechando igualmente los horizontes posibles de la extensión en el tiempo y la convivencia fuera del espacio estrictamente teatral, *Madrugá* (2018), del grupo cordobés Vértebro, se desarrolló durante una noche

completa (doce horas) en las Naves del Español en Matadero, de nuevo en Madrid. Vinculaba la experimentación con la formación de comunidades efímeras a un propósito de cruce entre la instalación escénica, la fiesta y la peregrinación (“romería performativa”, la denominaron), desplazando lo festivo popular, local e identitario —el título remite a la Semana Santa sevillana— al contexto artificial de la institución artística culta.

Angélica Liddell también ha trabajado con la resistencia, el cansancio, la exigencia física y la dilatación temporal, por lo general concentrados sobre todo en su persona, aunque sin llegar a duraciones tan largas como las anteriores, ni salir necesariamente de los espacios o la comunicación escénica unidireccional, ni aproximarse dese luego a ninguna práctica de tipo comunitario o participativo, lo que queda muy lejos de su poética. Las seis horas con entreactos de *Vudú (3318) Blixen (2023)* —una de sus últimas obras, que une una suerte de síntesis ritualizada de su trayectoria con la celebración de su propio funeral— ya tienen antecedentes como las más de cinco horas de *¿Qué haré yo con esta espada? (2016)* o *La casa de la fuerza (2009)*. Esta última tematiza entre otras cosas, de hecho, el asunto del entrenamiento y el castigo corporal como formas de afrontar el dolor afectivo, lo que ha sido una constante en el teatro de la artista.

La utilización que Liddell hace de la autolesión, en un porcentaje amplio de sus producciones, además de implicar otra modalidad —más recurrente en la performance que en el ámbito teatral— de supresión de la simulación, incorpora lo que podría explicarse —siguiendo a Sánchez (2007: 87)— como una utilización hiperrealista de la corporalidad (y de los afectos, se puede añadir), no solo una performativización de la escena. Los cortes o los episodios de asfixia que han proliferado en su teatro tienden a articular entramados simbólicos complejos y poseen su propia sintaxis, insertos en estructuras dramáticas por lo general complejas y abigarradas (cfr. Sánchez Acevedo, 2020: 80-82). Están formalizados y van más allá del gesto o del lugar común contemporáneo. Por otro lado, Liddell habla al público desde una primera persona vivencial tan excesiva que, más que hacer desaparecer al personaje como tal, lo transforma en una presencia real, exagerada, insoportable. La identificación radical con su yo escénico, intensamente autorreferencial y visceral, se extrema hasta

darle en cierto modo la vuelta al marco de la actuación/no-actuación, o hacer que ya no resulte operativo.¹⁰

La enunciación en primera persona y dirigida explícitamente al tú espectador cobra dimensiones distintas en el caso del director Rodrigo García, quien ha permanecido siempre fuera del escenario, delegando su yo autorial en los intérpretes que han ido pasando por su compañía, La Carnicería. El formato discursivo que adoptan habitualmente sus obras y textos prescinde —aún más claramente que en el caso de su coetánea Angélica Liddell— de lo que se puede llamar con propiedad “personajes”. Se basa sobre todo en la apelación directa al público, muy en la línea de lo que Sarrazac calificaba como “sujeto rapsódico” y “crisis del diálogo” (Sarrazac, 2013, 75-77). Apenas hay intercambios verbales ceñidos a la interacción entre unos actores y actrices —quizás convendría hablar mejor aquí de performers— despojados de máscara o matriz ficcional. Se habla manifiestamente a quienes están en la sala, cuando no se opta por proyectar las intervenciones por escrito, en pantallas o, puntualmente, en otros soportes variopintos: camisetas con textos impresos, por ejemplo, en una escena de *Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba* (2002); o los carteles y la docena de rollos de papel extendidos por los suelos de la instalación *PS/WAM* (2020), una estructura transitable para que los espectadores-lectores deambulen.

Los performers no-matrizados que protagonizan los trabajos de García tampoco hacen exactamente de sí mismos, ni de nadie en particular, sino que ejecutan acciones, hacen movimientos, pronuncian palabras, ponen el cuerpo y encarnan ideas, en sucesiones de escenas que no están hiladas argumentativamente según una estructuración lineal. La Carnicería se ha especializado en un tipo de interpretación actoral que puede considerarse “neutra” o “neutralizada”, sobre todo en lo que atañe a la enunciación: dicen los textos como textos que son, sin acentos emocionales marcados, asumiendo y evidenciando la artificialidad de la situación en la que están siendo pronunciados, junto con el hecho de que se estén comunicando a un público presente. Frecuentemente aparecen además dissociados de una corporalidad —otra vez excesiva, ya sea festiva o convulsa— con la que no se corresponden miméticamente o con la que se relacionan por contraste o por ilustración, muy fuera de los marcos de la actuación realista. Un

¹⁰ Podría resultar más fructífero pensarlo en relación con otros términos, por ejemplo la *parresía* o la *franqueza*, que Michel Foucault desarrolla en su último curso del Collège de France, publicado con el título *Le courage de la vérité* (cfr. Sánchez Acevedo, 2020).

ejemplo elocuente lo encontramos en la escena de *Versus* (2008) en la que Núria Lloansi, habitual de la compañía, monologa sobre los nacimientos, muertes y renacimientos metafóricos que ha sufrido a lo largo de su vida, a causa de las “putadas” que le han hecho las personas con las que se ha ido cruzando (García, 2009: 476-478). Mientras habla a la sala, en un tono que permanece más o menos homogéneo, su cuerpo tiembla agitadamente, se cae y levanta del suelo, mientras su compañero Juan Oriente la sujeta desde detrás por pequeños intervalos de tiempo, con violencia soterrada, utilizando una raqueta de tenis para inmovilizarla. Ninguno de los dos exterioriza esa violencia a través del rostro, que se mantiene neutral. Tampoco dan cuenta de lo que sucede, ni facilitan ninguna justificación que explique la acción, cuya función parece principalmente ilustrativa. Genera un efecto y una afección, pero no en base a una verosimilitud ficcional. Cuando el discurso de Núria se acaba, la ejecución se termina igualmente y se pasa a otra cosa.

En las obras de El Conde de Torrefiel, con los catalanes Tanya Beyeler y Pablo Gisbert a la cabeza, vuelven a abundar la enunciación en primera persona y segregada de las acciones escénicas, los textos proyectados, la neutralización de la interpretación, y el sujeto rapsódico con propensión a lo narrativo o que apunta a una instancia autorial y no a la construcción de ningún personaje. Cuando estos aparecen, son objeto de la narración y no sujetos de la actuación. Las propuestas de El Conde han bebido en gran medida de tonos y recursos presentes en la dramaturgia de García, pero adoptando una aproximación bastante diferente, caracterizada por una modalidad distante en todos los planos. La estetización, la pulcritud y la frialdad ostensibles contrastan con la textura carnal y la poética del mal acabado de *La Carnicería*. En la presentación de *La plaza* (2018) en la web de la compañía se apunta al deseo de reflejar un mundo alienante, donde todas las cosas y personas se reducirían a una pura visión de superficie. No queda del todo clara en la puesta en escena, sin embargo, la dirección o la dimensión crítica del planteamiento, más allá del retrato abstraído de una subjetividad actual dominante, tal como Gisbert y Beyeler la conciben a modo de auto-reflejo.

Tanto en *La plaza* como en su siguiente producción, *Una imagen interior* (2020), los cuerpos de los intérpretes están en efecto reducidos prácticamente a la condición de una imagen en movimiento. Se los emplea casi como elementos mecanizados, que funcionan dentro de unos límites muy marcados y restringidos de comportamiento, en términos similares a los que Kirby usaba para describir la participación humana en uno de los

llamados *environments* del artista Allan Kaprow (Kirby, 1965: 24). Su ejemplo, no obstante, está tal vez más cerca de algunas de las modalidades que la historiadora del arte Claire Bishop (2012) estudia bajo el marbete de “performance delegada” o “subcontratada”, vinculada por su parte con la tendencia —muy extendida y con abundantes variantes en el panorama teatral europeo— a recurrir a intérpretes o participantes no profesionales. La intervención de personas que no formadas en la simulación-repetición escénica ha sido habitual en las poéticas anti-representacionales. Otra pieza de El Conde de Torrefiel ejemplifica esta corriente: *Guerrilla* (2015), que tuvo iteraciones en varias ciudades, incorporando figurantes locales seleccionados para representar a un público especular —los asistentes a una conferencia ficticia, cuyos supuestos pensamientos se proyectaban como texto— colocado frente al patio de butacas donde se ubican los espectadores reales.

Dentro de la tipología que sugiere Bishop, otra de las categorías se refiere al uso de esta subrogación para incluir a personas a quienes se pide actuar sus propias identidades —principalmente de raza, clase o género— o funcionar como simples portadores de corporalidad: estar presentes en tanto cuerpos. Angélica Liddell se ha valido a veces de ellos casi en calidad de meros objetos simbólicos, como sucede con los amputados de *Esta breve tragedia de la carne* (2015) o de la más reciente *Liebestod* (2021); o con las mujeres obesas de *Una costilla sobre la mesa: Padre* (2020); una utilización que, en su caso, está muy abiertamente inspirada en las obras de la Societas Raffaello Sanzio, la célebre compañía de los italianos Romeo y Claudia Castellucci. En otro orden más crítico y menos estetizante, los cuerpos racializados de la pieza de teatro urgente *Superproducción N° 1: Dark figurantes* (2009), de Marta Galán y Juan Navarro, se politizan precisamente en la medida en que se los trata como figuración anónima, sin individualizar, llamados por los números escritos directamente con pintura en sus espaldas desnudas, en contraste con la escena de Ibsen que dos profesionales interpretan reiterativamente en otro costado del espacio (cfr. Pujol, 2009). Otro ejemplo entre los muchos que podrían citarse es la obra *Cruda, vuelta y vuelta, al punto, chamuscada* (2007) de Rodrigo García, quien emplea por su parte a un grupo de jóvenes procedentes de barrios marginales de Buenos Aires en una producción para el prestigioso Festival de Aviñón, como manifestación de una otredad irreductible enfrentada al espectador medio burgués europeo, boicoteando el conato de dispositivo documental que pudiera haber mediado en su inteligibilidad o en su procesamiento para ese público (cfr. Sánchez Acevedo, 2020, 89).

Fuera ya de lo que sería propiamente la performance delegada, pero aún en el espectro de las prácticas que se encomiendan a no-actores, ahora poniendo el acento sobre la impredecibilidad y el no-control como cifra de lo vivo, la inclusión o protagonismo de animales y niños en obras teatrales —es decir, seres que, en principio, no pueden simular en un sentido estricto o deliberado, o resultan incontrolables o riesgosos aunque tengan cierta capacidad de repetición— ha sido común durante las últimas décadas. Son varias las piezas de Liddell en las que esto sucede, aunque por lo general se trata siempre de intervenciones muy secundarias. Más sustancial es el caso de *Si yo fuera madre* (2020), de la compañía sevillana La Rara, con antecedentes como *Striptease* (2007), de la directora argentina Lola Airas. Las actrices Julia Moyano y Rocío Hoces nos acercan a sus experiencias y conflictos con la maternidad, acompañadas ambas de sus respectivos hijos reales, Lucas y Julieta. Aunque comenzaron aún siendo bebés, la obra ha estado realizándose durante varios años y hasta fecha reciente, con lo que el cremiento de los niños se ha ido incorporando en el tejido escénico: una suerte de *Boyhood* en vivo, como lo han llamado ellas en una promoción de la pieza,¹¹ aludiendo a la película experimental de 2014 del director Richard Linklater.

Por lo que se refiere a la presencia de animales sobre el escenario, que conecta con un largo y variopinto pasado lleno de bifurcaciones, mezclado con muy distintas formas de lo espectacular (incluyendo por supuesto el circo, también el de pulgas), la nómina de publicaciones que vienen abordando la cuestión, tanto para el contexto español como internacional (cfr. Grant, Ramos-Gay y Alonso, 2020; Orozco, 2013; Orozco y Parker-Starbuck 2015; Ridout, 2006), da una idea de lo prolífico que ha sido el recurso, así como la producción teórica y analítica que ha generado, bajo el amparo de los *animal studies*. Si la Societas Rafaello Sanzio —y, de nuevo en su estela, Angélica Liddell— los ha tratado desde una posición de reverencia, sacralización y fascinación estética, entendiéndolos como un modelo privilegiado de presencia y corporalidad (cfr. Sánchez, 2007: 142-143) que los propios actores y actrices deberían seguir, La Carnicería de Rodrigo García ha recurrido a ellos en ocasiones innumerables y con inflexiones variadísimas: desde lo más solemne a lo más impertinente, subrayando la dimensión inmediata y en vivo, a veces aprovechando la potencial amenaza que acarrearán, o los conflictos éticos que involucran.

¹¹ No dispongo de un registro que citar, pues esa promoción se realizó a través de un reel de vídeo temporal, compartido como historia en *Facebook*.

Conejos, ratones, gallos, peces, tortugas, gusanos y cucarachas han pasado por la nutrida producción del director, que en los últimos años se ha visto abocado a sacarlos de sus proyectos para evitar una censura cada vez más insistente, resultado de las protestas de grupos animalistas. En *Cristo está en Tinder* (2023) se ha sustituido al animal real por un perro robot, Tito, en una especie de chiste sobre la autocensura, que termina no obstante aportando un acento ominoso e interesante escénicamente, por la mezcla de extrañeza y familiaridad que los movimientos mecanizados de esa máquina animada generan, tensionando asimismo los límites de lo que se puede considerar vivo y presente.

5. ¿LO MUERTO NO VALE NÁ?

La inclusión de insectos en las obras de *La Carnicería* no ha tenido una recepción tan polémica como la incorporación de otros animales, lo que presumiblemente se debe a las jerarquizaciones éticas (y estéticas) antropocéntricas que tendemos a aplicar a lo vivo. El insecto, que en el escalafón animal tiende a repugnarnos y que no se nos parece demasiado, no resulta tan problemático como sucede con las animalidades que nos quedan más próximas. Se lo interpreta más difícilmente como merecedor de nuestra compasión o de nuestra protesta. La obra performativa *Accidens (matar para comer)* (2005), con la que concluye este recorrido reflexivo, ha sido uno de los hitos que han marcado la progresiva fiscalización de las obras animales de García. Y su dispositivo se juega precisamente en ese terreno disputable que hace que unos cuerpos y vidas se pongan más en valor que otros en función de criterios cuanto menos controvertidos, si no directamente cínicos.

Se problematiza aquí, entre otras cosas, esa construcción *antropo-empática* que nos lleva a naturalizar la siguiente percepción: cuanto más semejante a mí, más respeto merece la vida de un ser vivo. La propuesta apela simultáneamente a la relación que tenemos con aquellos animales que consumimos como alimento, llevando a un punto límite la línea de reflexión que la escena contemporánea ha construido en torno a la muerte y a su representación o irrepresentabilidad escénica (cfr. Trastoy, 2012). Y es que en *Accidens* la muerte no se representa, sino que se presenta en vivo ante los espectadores. Se produce realmente, manifiestamente, es señalada y amplificadas, aunque se aplique a un ser que en principio no despertaría gran empatía, porque no tiene forma humana y es para nosotros poco más

que un insecto gigante: el bogavante que exhibe, mata, cocina e ingiere desde el escenario el actor Juan Lorient.

La acción dura una media hora, es muy sencilla y no requiere un gran despliegue ni un espacio muy amplio. La escenografía es muy austera: hay una mesa con una plancha para cocinar encima, una silla, una botella de vino, un cable que cuelga y un recipiente con agua donde está el bogavante. La iluminación es cruda y verdosa. Lorient aparece vestido con pantalón y camisa de mangas cortas, bastante neutros, de colores pardos que la luz empasta. Su gesto se mantiene en todo momento serio, severo aunque no solemne. La ejecución es muy básica: saca al animal del agua, lo cuelga del cable y le coloca un micrófono en el corazón —que en los bogavantes está en la parte superior del cuerpo, detrás de la cabeza— para que el público pueda oír los latidos durante un intervalo que se vuelve angustioso. Se aparta, lo mira, se sienta, se va fumando un cigarro. Le echa agua al animal y le corta unos precintos que le sujetan las pinzas. Lo deja colgado unos diez minutos más o menos, después lo despedaza vivo con un cuchillo sobre la mesa y lo asa en la plancha, mientras las patas se siguen moviendo visiblemente. Finalmente, Lorient abre una botella de vino blanco, se sirve una copa, pone los pedazos del bogavante en un plato y se lo va comiendo parsimoniosamente, aún con el semblante serio. No hay disfrute aparente, tampoco conmiseración. Solo se come.

En el intervalo entre la cocción del bogavante y su colocación en el plato, cuando Lorient se está sirviendo vino, una pantalla de proyección que está colocada detrás del escenario se enciende para que pueda verse un vídeo. Es la imagen de un mar en movimiento, muy en primer plano, como si se estuviese metido dentro del agua. Sobre ella va apareciendo una sucesión de palabras en mayúsculas que componen el siguiente texto, acompañado por el “What a Wonderful World” de Louis Armstrong:

He visto a lo largo de mi vida / una docena de personas / morir en la
carretera / Y me dije / es bastante/ Para un solo tipo/ es demasiado / Pero
ninguna ha sido peor / que la ostia [*sic*] que me pegué / con el Ford Scorpio
/el verano de 2003 / lloviendo a mares / Me llama la atención / la suerte que
tuve / Seguro que / aquellos desgraciados / que he visto palmar/ merecían
vivir un poco más que yo / Seguir afligidos por asuntos de trabajo / beber,
engordar / tener una aventura / y toda esa mierda / Hay que tener mucha
imaginación / y yo no la tengo / para temblar / ante la idea de la muerte /
abriendo una lata de albóndigas en salsa / en la cocina de casa / Abriendo

una lata de albóndigas en salsa / en la cocina de casa (García, 2009: 441-442).¹²

Cuando Oriente lleva unos minutos comiendo, se abren las puertas para que el público pueda salir. En algún caso el actor ha ofrecido a la gente que le acompañe a comer, otras veces simplemente sigue hasta que acaba de ingerir todo o los espectadores terminan de marcharse.

La obra fue muy protestada y varias veces prohibida. El público suele salir afectado, impresionado con lo que ha sucedido, pese a lo escueta que es la situación presentada, repetida cada noche sin mayores aspavientos en multitud de restaurantes, donde la espectacularización del marisco —por ejemplo, en esos acuarios que permiten al comensal elegir el animal que va a comer— no es una circunstancia tan inusitada. Aquí, en cambio, estamos en el teatro y escuchar el corazón hace la diferencia, se vuelve intolerable: dota al animal lejano de una cercanía antropomórfica. Nos convierte en testigos del asesinato. La frase final que se repite en el texto proyectado subraya la paradoja ética: las albóndigas (o la lata de sardinas o el embutido que tenemos en casa) no dejan de ser animales también muertos, probablemente en circunstancias igual de violentas, en un circuito de producción y compraventa tan cotidiano y repetido hasta el hartazgo que carece para la mayoría de significado. Porque “hay que tener mucha imaginación” para asociar esa materia informe de una albóndiga a lo vivo, a nuestra propia carnalidad viviente, a nuestra mortalidad. Como señala Miguel Nieto Nuño:

Frente a la producción brutal y desconsiderada de la muerte a que nuestra actual cultura del consumo supedita la alimentación humana, y la generación industrial de animales, el ritual escénico recupera el antiguo sentido de la muerte singular (2014:167).

Las obras de García están recurrentemente atravesadas por cuestiones relativas a este territorio de disputa entre lo que aceptamos en el orden de los principios y lo que ejecutamos en el orden de nuestras acciones más corrientes, de sus consecuencias, para nosotros y para los demás. Aquí, esa disputa se vincula con la distancia cínica entre el ver y el no ver, el sentir y el no sentir, el participar o no participar: matar el animal y comerlo, o comprarse una lata de albóndigas con el animal ya perfectamente muerto y procesado, demasiado distante de su forma original. La matanza, de un

¹² Se emplean las barras, que no están en el original, para separar las líneas del texto.

lado; el supermercado, del otro. A ello se suma un dispositivo simbólico que puede ser analizado en clave de *vanitas*, otra recurrencia en el teatro de La Carnicería: la reinterpretación de las advertencias sobre la fugacidad de la vida, el desengaño del mundo, la vanidad de las aspiraciones o de los logros humanos, trasladada al contexto del capitalismo actual, con sus regulaciones del vivir y del morir, que fundan los modos de gobernanza y auto-gobernanza en nuestras sociedades: las modulaciones externas e internas de nuestras *ars vivendi* y nuestras *ars moriendi*.

Accidens (matar para comer) sintetiza y radicaliza varias de las premisas centrales que fundamentan la interpretación y práctica de aquello que se ha entendido como *lo vivo* en las artes escénicas españolas de fines del siglo XX y principios del XXI, en diálogo con un panorama amplio que los circuitos occidentales de internacionalización contribuyen a homologar con implicaciones diversas. Más allá de la ejecución de Juan Oriente, cuya proximidad al polo no-matrizado de la actuación se hace ambigua tanto por su sostenimiento de un rictus como por lo extremo de la acción (una ejecución, justamente), el tratamiento de la presencia animal exacerba a la vez que desajusta las categorizaciones. Si Irazábal considera, como veíamos al comienzo de este panorama analítico, que el teatro basa sus resortes en “una iteración que simula su originalidad, su ser aquí y ahora”, y “depende prácticamente de la generación de esta ilusión” (2015: 16) —una ilusión “de vida”: aquello en lo que se jugaría el *liveness*— en esta última obra el aquí y ahora de ese bogavante específico no es simulado, no es actuación, sino que sucede de modo estrictamente irrepetible. Hay una muerte de verdad, que hace lo vivo más presente mediante la violencia de su denegación en el aquí y ahora: un escenario inmediato y liminal (Diéguez, 2014), de tránsito, una sola vez y en una sola dirección, hacia lo no-vivo.

BIBLIOGRAFÍA

Abuín González, Anxo y Paulo A. Gatica Cote (2021), “Introducción a *El giro performativo*”, *Cuadernos del CILHA*, 35, pp. 1-8, <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha/article/view/5530> (28-05-2024).

Artaud, Antonin (2001 [1938]), *El teatro y su doble*, trad. de Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Barcelona, Edhasa.

- Bernal Molina, Alicia y Miguel Molina Alarcón (2022), “Teatro posdramático y artes vivas”, *Boletín de Estética* 59, pp. 21-30, <https://doi.org/10.36446/be.2022.59.275> (28-05-2024).
- Bishop, Claire (2012), “Delegated Performance: Outsourcing Authenticity”, *October*, 140, pp. 91-112.
- Cornago, Óscar (2016), “¿Y después de la performance qué? Público y teatralidad a principios del siglo XXI”, *Urdimento* 26(1), pp. 20-41, <http://dx.doi.org/10.5965/1414573101262016020> (28-05-2024).
- Diéguez, Ileana (2014), *Escenarios liminales*, México, Paso de Gato.
- Dubatti, Jorge (2020), “Experiencia teatral, experiencia tecnovivial: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos”, *Rebento. Artes Cénicas, Artes Visuais e Arte-Educação*, 12, pp. 8-32.
- Eckersall, Peter, Helena Grehan y Edward Scheer (2014), *New Media Dramaturgy. Performance, Media, and New Materialism*, Londres, Palgrave.
- García, Rodrigo (2009), *Cenizas escogidas. Obras 1986-2009*, Segovia, La uña rota.
- Garín, Inma (2018), “Artes Vivas: definición, polémicas y ejemplos”, *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre*, 43, pp. 1-25, <http://hdl.handle.net/20.500.11904/1090> (28-05-2024).
- Grant, Teresa, Ignacio Ramos-Gay y Claudia Alonso (eds.) (2020), *Real Animals on the Stage*, Londres, Routledge.
- Irazábal, Federico (2015), *Teatro anaurático. Espacio y representación después del fin del arte*, Córdoba (Argentina), DocumentA/Escénicas.
- Krauss, Rosalind (1979), “Sculpture in the expanded field”, *October*, 8, pp. 31-44.

- Kirby, Michael (1965), “The New Theatre”, *The Tulane Drama Review*, 10(2), pp. 23-43, <https://doi.org/10.2307/1125229> (28-05-2024).
- Kirby, Michael (1972), “On Acting and Not-Acting”, *The Drama Review: TDR*, 16(1), pp. 3-15, <https://doi.org/10.2307/1144724> (28-05-2024).
- Lehmann, Hans-Thies (2013 [1999]), *Teatro posdramático*, trad. de Diana González, Murcia, CENDEAC.
- Lepecki, André (2009), *Agotar la danza*, trad. de Antonio Fernández Lera, Barcelona, Mercat de les Flors.
- Manuel, Pedro (2017), *Theatre Without Actors: Rehearsing New Modes of co-Presence* [Tesis de doctorado, Universidad de Utrecht], <https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/358079> (28-05-2024).
- Nieto Nuño, Miguel (2014), “Tragedia o performance en *Accidens. Matar para comer*, de Rodrigo García”, en Antonio Molina Flores y Carlos Peinado Elliot (eds.), *Tendencias estéticas y literarias en la cultura contemporánea*, Sevilla, Renacimiento, pp. 159-188.
- Orozco, Lourdes (2013), *Theatre and animals*, Londres, Palgrave.
- Orozco, Lourdes (2015), “Looking at Animals in Contemporary Theatre”, en Lourdes Orozco y Jennifer Parker-Starbuck (eds.), *Performing Animality: Animals in Performance Practices*, Londres, Palgrave, pp. 189-203.
- Power, Cormac (2008), *Presence in Play: A Critique of Theories of Presence in the Theatre*, Amsterdam, Rodopi.
- Pujol, Quim (2009), “*Dark figurantes*. Marta Galán y Juan Navarro, 9/10/2009, Nau Ivanow”, <http://www.tea-tron.com/quimpujol/blog/2009/10/10/dark-figurantes-marta-galan-y-juan-navarro-9102009-nau-ivanow/> (28-05-2024).
- Ridout, Nicholas (2006), *Stage Fright, Animals, and Other Theatrical Problems*, Cambridge, Cambridge University Press.

Ruiz, Borja (2008), *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*, Bilbao, Artezblai.

Ryngaert, Jean-Pierre, y Julie Sermon (2016 [2006]), *El personaje teatral contemporáneo: descomposición, recomposición*, trad. de Beatriz Luna y Édgar Chías, México, Paso de Gato.

Sánchez Acevedo, Ana (2020), “Maneras de vivir: cuerpos políticos y capitalismo en la escena española”, en Juan Bautista Lucca, María Julia Logiódice y Amir Al-Azraqui (eds.), *Teatro y política en perspectiva comparada*, Rosario, UNR Editora, pp. 64-100.

Sánchez Acevedo, Ana (2024), “¿Trabajar lo mínimo?: Las vidas laborales del precariado (artístico) y la movilización neoliberal en *El esfuerzo constante de ganarse la vida* de Vicente Arlandis y Taller Placer”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, 25(2), pp. 295-309, <https://doi.org/10.1080/14636204.2024.2347664> (28-05-2024).

Sánchez, José Antonio (2007), *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Madrid, Visor.

Sánchez, José Antonio (2011), “Dramaturgia en el campo expandido”, en Manuel Bellisco, María José Cifuentes y Amparo Écija (eds.), *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*, Murcia, CENDEAC, pp. 19-38.

Sarrazac, Jean-Pierre (2006), “El impersonaje: una relectura de La crisis del personaje”, *Literatura: teoría, historia, crítica*, 8, pp. 353-369.

Sarrazac, Jean-Pierre (dir.) (2013), *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, trad. de Víctor Viviescas, México, Paso de Gato.

Trastoy, Beatriz (2012), “Traducir la muerte para pensar el arte: apuntes sobre la escena posdramática”, *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 2(1), pp. 231-248.