

Vladimir Tzekov.

Laboratori d'acció escènica.

Dependències i independència del teatre contemporani*

Gemma PIMENTA SOTO

Universidad de Granada
gemmapimenta@gmail.com

NOTA BIOGRÀFICA: Llicenciada en Filologia Hispànica i Filologia Catalana (UAB) i en Teoria de la Literatura i Literatura Comparada (UGR). Màster en Estudis Literaris i Teatral. Investigadora FPU (Departament de Lingüística General i Teoria de la Literatura, UGR).

Resum

La primavera de 2008, Santiago del Hoyo i Manuel Bonillo s'instal·len a Granada després de treballar durant tres anys amb la companyia @lma @lter a Bulgària. Arrepleguen un grup informe i heterogeni de gent procedent de diversos espais, contextos i perfils, i creen una raresa teatral que presentaran aquell mateix any a la Universitat de Granada. Es titula *Rapsòdia n.º 2: «La vida es sueño»* i neix de la intersecció d'una rapsòdia de Brahms, una selecció pseudoatzarosa del text de l'obra de Calderón i una neura filosòfica hiperactiva. L'experiment teatral resulta ser un èxit i reben una petita subvenció que invertiran, íntegra, en el lloguer d'un local de 40 m² en un barri quinquí de Granada. S'ho juguen tot al tot o res i el setembre de 2009 obren l'espai al públic, on ofereixen cursos integrals en «creació escènica» i espectacles gratuïts tres cops per setmana. Des d'aleshores han produït més de vint espectacles, han girat per alguns dels circuits més rellevants del teatre experimental internacional i persisteixen en les seves rareses escèniques, que públic i crítica coincideixen a qualificar d'incategoritzables. Coincidint amb l'inici de la primavera de 2019, se celebren a l'Institut del Teatre les II Jornades d'Investigació en Teatre Independent. L'especificatiu («independent») de la convocatòria genera primer desconcert, i després polèmica. El cas Vladimir Tzekov, que se sent interpel·lat per l'un i per l'altra, es presenta aquí com una aposta per descobrir, denunciar, contradir i subvertir les seves pròpies condicions de possibilitat, que són les condicions de possibilitat de les seves (in)dependències.

Paraules clau: Vladimir Tzekov, teatre independent, teatre experimental, teatre alternatiu, investigació escènica, estudis teatrals, política i teatre, filosofia del teatre, contrarealitat

* Aquest article ha estat redactat originalment emprant el femení genèric. En tractar-se d'un article de caire acadèmic, la redacció d'*Estudis Escènics* no ho ha contemplat, d'acord amb el *Llibre d'estil* de la Diputació de Barcelona i amb la *Gramàtica* de l'Institut d'Estudis Catalans.

Gemma PIMENTA SOTO

Vladimir Tzekov. Laboratori d'acció escènica. Dependències i independència del teatre contemporani

En el marc de la celebració de les II Jornades d'Investigació en Teatre Independent, el març de 2019, a l'Institut del Teatre, el debat ha trobat un centre de gravetat evident, que ha fet declinar la major part de la discussió vers la qüestió —central per a alguns, perifèrica per a altres— de la pertinència de la categoria que posa títol a la convocatòria: l'adjectiu «independent» que especifica, circumscriu i delimita el substantiu que l'acompanya: «teatre». Ja el fet de fer valer el substantiu com a *acompanyant* de l'adjectiu, i no a la inversa, delata una transposició de base en el centre d'interès de la pregunta acadèmica per la naturalesa del seu objecte d'estudi, desplaçant el problema de la pregunta ontològica (què és [el] *teatre independent*) pel problema taxonòmic (com és [el] *teatre independent*). Ponències, comunicacions, intervencions del públic i taules de debat s'han vist travessades una i altra vegada pel retorn de la pregunta (teatre independent? és adequada aquesta categoria? en quines condicions, sota quins pressupòsits, amb quines implicacions? qui, què, com i per què *pot* sentir-s'hi interpel·lada?), però el que resulta més simptomàtic és que les propostes més interessants, per més fecundes, són aquelles que, formulades en la forma de l'interrogant, denoten un esforç conscient per afinar el plantejament de la pregunta, de cercar no una resposta resolutiva sinó una manera més ajustada, matisada, dirigida, reflexiva, incisiva, de plantejar-la. De no resoldre, doncs, el problema (i liquidar-lo, per tant, suprimint-lo com a tal), sinó de fer-ne un problema major, un problema millor.

Aquest treball vol ser una contribució a aquest debat, des de la perspectiva de l'anàlisi d'un cas. El discurs que segueix s'articula al voltant de quatre objectius i una tesi general que els vertebrava. El primer objectiu: donar a conèixer el projecte del Laboratorio de Acción Escénica Vladimir Tzekov a la comunitat acadèmica especialitzada; el segon, situar la història, el context i la trajectòria del projecte com a fonament constitutiu del teixit de condicions que expliquen la seva idiosincràsia i la de la seva producció artística; el tercer, exposar el model de gestió amb què ha funcionat el projecte en el seu moment fundacional i els seus primers anys d'existència; i el quart, compartir alguns

dels trets fonamentals de la seva poètica, que és, alhora, la seva política, la seva filosofia, la seva ètica i la seva estètica. La tesi general que els vertebrava: que tota la trajectòria del Laboratorio de Acción Escénica Vladimir Tzekov és la història de lluita/confrontació/resistència per la seva independència: per la gestió de què, com i per què resistir «independents» en el context i la circumstància, i de què *pot* voler dir, quina *potència* amaga, aquesta condició, la de la independència en teatre.

1.

La història de Vladimir Tzekov es va iniciar l'any 2008 a Granada, coincidint amb l'esclat de la crisi i la convocatòria del Primer Encuentro de Teatro Universitario de la ciutat. Però aquesta història té una prehistòria, una prehistòria búlgara, que es remunta a l'any 2004, quan Manuel Bonillo i Santiago del Hoyo es van integrar al teatre laboratori @lma @lter a Sofia. Sota la direcció de Nikolay Gyorgiev i amb la coreografia de Petya Yósifova, el Manolo i el Santiago es van iniciar en el magisteri grotowskià d'un teatre no-d'actors, construït sobre el principi d'una disciplina fèrria, d'arrel soviètica, sustentada sobre els pilars del compromís, el treball, el sacrifici, l'esforç. Treball del cos i treball de l'ànima, com a fonament constitutiu de l'escena. L'equip dedicava tres dies setmanals a l'entrenament físic, dos dies a l'assaig escènic i un dia a la presentació dels «materials», en trobades obertes al públic en un espai cedit per la universitat i amb la prerrogativa que cap d'aquestes activitats estigués mediatitzada per cap mena d'intercanvi econòmic: ni el públic pagava ni els artistes cobraven. El teatre no podia convertir-se en mercaderia. La gent (públic i artistes) anava al teatre a treballar. A treballar fora del perímetre d'influència del mercat. El director i la coreògrafa, això sí, rebien una retribució per part de la Universitat de Sofia.

La primavera del 2007, Manuel Bonillo, que ha assimilat treball i disciplina amb un punt de rebel·lia, desafia el «Gospodini» (*gospodini* vol dir 'senyor' i és la manera com s'hi referien) presentant una peça teatral que ell mateix dirigeix, amb la participació d'un grup reduït d'actrius i actors de la companyia. La peça, de nom *Sonata Este n.º 1*, serà la primera de les 24 produccions que, fins al 2017, s'han estat presentant al públic de manera ininterrompuda.

Sonata Este n.º 1 és la posada en escena d'una sonata de Bach. Manuel Bonillo (que acabava de fer vint-i-cinc anys) era professor de piano, a més de fisioterapeuta i llicenciat en Filosofia. No tenia cap formació com a actor, tret de l'experiència de tres anys a @lma @alter, on hi havia accedit superant el càsting de la companyia amb l'aval dels seus coneixements en música, filosofia i anatomia humana. Avui acumula, a més, els títols de graduat en Musicologia, Màster en Filosofia i graduat professional en Cant Líric i en Dansa Contemporània. Ni rastre de cap formació en Direcció, Dramatúrgia o Interpretació Actoral. Música, Escena, Cos i Filosofia constituïran, des del moment fundacional i fins al dia d'avui, el particular quadríviu sobre el que es desenvoluparà la formació dels integrants de la companyia.

Sonata Este n.º 1 tanca el trienni búlgar i Manuel Bonillo i Santiago del Hoyo deixen la companyia de Gyorgiev i es distancien un temps del teatre.

El Manolo viatja a Granada per estudiar un màster en Filosofia Contemporània amb una beca d'excel·lència de La Caixa, mentre el Santiago travessa el Nord d'Àfrica al llom d'un ase.

Arriba el setembre de 2008: comença el curs acadèmic a Granada, el totxo espanyol es dispara, però cap avall i en caiguda lliure (el segon «milagro económico español» es revela no miracle sinó miratge), i a la borsa de Nova York esclata el desastre. Alhora, l'Aula de Artes Escénicas de la Universidad de Granada anuncia el Primer Encuentro de Teatro Universitario de la ciutat, amb una convocatòria inèdita que premia amb producció artística i subvenció econòmica els millors projectes teatrals, sota el criteri excel·lent de l'exigència d'un mínim d'investigació teòrica i un plus d'experimentalitat.

Pel que fa a la crisi, cal dir que per a una ciutat com Granada, on una quarta part de la població està composta per estudiants universitaris i caracteritzada, doncs, per la itinerància i la joventut, i amb la segona taxa d'atur més alta de l'Estat, la paraula *crisi* ha de ser considerada, com a mínim, una figura retòrica. Això no vol dir que no signifiqui res. Més aviat al contrari: vol dir que significa *més*. I és aquest excés de significació el que Vladimir Tzekov aprofitarà per transformar-lo en energia, matèria primera de la creativitat. De seguida veurem de quina manera.

Quant a la convocatòria de l'Aula de Artes Escénicas, Manuel Bonillo, que en aquell moment treballa en el desenvolupament d'una poètica teatral basada en principis musicals (i no representatius, narratius o dramàtics) i estudia les relacions entre la filosofia de Deleuze i el paradigma identitari a Stanislavski, Grotowski i Artaud, se sent interpel·lat per la convocatòria i decideix presentar un projecte: *Rapsodia n.º 2: «La vida es sueño»*. El jurat falla en positiu i selecciona la proposta. Han d'estrenar en cinc mesos.

El Santiago torna de l'Àfrica i en dues setmanes aconseguen aplegar un equip de deu persones que accepten col·laborar en el projecte: és gent que el Manolo ha conegut en els pocs mesos que fa que s'ha establert a la ciutat: contactes casuals i contactes de contactes: companys de pis, altres estudiants del màster, una companya de les classes de flamenc, la gitana que imparteix les classes i un *hippy* de les Coves del Sacromonte.

Rapsodia n.º 2: «La vida es sueño» és una rapsòdia de Brahms posada en escena. Acompanyada d'uns quants fragments del text de Calderón seleccionats sota principis formals i estructurals, responen a criteris poètics, polítics i filosòfics. La peça vol constituir-se en dispositiu escènic que intercepti les relacions de poder sota un prisma foucaultia i que afecti l'experiència d'actors i espectadors de la manera més directa i menys mediatitzada per la narrativitat i el concepte possible. Amb els anys, la peça es convertirà en una de les més guardonades del repertori tzeковиà.

Amb la *Rapsodia* culmina la fase prehistòrica de Vladimir Tzekov. Amb els diners de la subvenció paguen el muntatge de la peça (el cost real del qual no arriba al 20 % del pressupost que havien presentat i de la consegüent subvenció que havien rebut per finançar-lo) i el lloguer d'un petit local (una antiga carnisseria) al barri de La Cartuja, barri empobrit d'estudiants i gent gran, i una de les zones econòmicament més desfavorides de la ciutat. Inverteixen els diners que els queden de la beca de La Caixa en la remodelació

del local, que queda enllestit en uns mesos gràcies a la col·laboració desinteressada d'amics, companys i familiars. El setembre de 2009, l'obren al públic: Laboratorio de Acción Escénica Vladimir Tzekov. Acadèmia, Companyia i Sala. S'ho juguen tot al tot o res. Aixequen la persiana (*persiana iacta est*).

2.

En el transcurs d'una de les taules de debat de les Jornades sobre teatre independent, els professors Carles Batlle i Roberto Fratini es feien ressò de la pregunta per la naturalesa de la categoria «teatre independent» i la seva fortuna crítica. Tot i la diferència en el to i la forma dels seus discursos, ambdós coincidien en el fons, que no era altre que l'especificació de la seva referència: independent... en quin sentit i en relació amb què? I que, en la formulació dels especialistes, es concretava en tres eixos complementaris: independència econòmica/financera; independència política/ideològica; independència artística/estètica/poètica. I s'alertava de la complexitat intrínseca a la seva consideració en tots els seus potencials sentits, significacions, relacions i matisos.

La tríada proposada pels dos professors (i, cal dir-ho, implicada, amb més o menys explicitació, en les altres veus contribuents al debat), que admetem i assumim amb tots els seus problemes, és un bon punt de partida per a la reflexió teòrica i resulta especialment productiva quan, plantejada des d'una perspectiva holística, es proposa donar compte de com les tres dimensions a què fa referència la teoria interactuen i es complementen en la praxi fins al punt que unes impliquen i expliquen les altres en una *interdependència* semblant a la que evoquen els nusos borromeus lacanians. Però el teatre no s'esdevé en la reflexió crítica, sinó que es *realitza* en l'existència empírica, i, per donar compte d'aquesta realització (existència, efectuació), caldrà superar la bidimensionalitat de la representació del nus per assolir aquella tercera dimensió, la de la profunditat, que és la que li dona el relleu i la tridimensionalitat pròpia de l'existència: la presència en un temps, un espai, un esdevenir, una consciència. Una tercera dimensió que serà la que ens haurà de donar la clau per fer el trànsit de l'especulació teòrica (el què: *què és teatre independent*) a l'experiència pragmàtica de l'esdevenir d'un cas (el com: Vladimir Tzekov *com a teatre independent*).

Aquesta dimensió, en la lectura que proposem aquí, és la de l'atenció a les concretes condicions *materials* que defineixen el conjunt de les condicions en què el fenomen teatral és *possible*, com a fonament i punt de partida de l'anàlisi, i no com a mer complement circumstancial. Resulta molt significativa, en aquest sentit, l'excepcionalitat amb què opera la referència a dos factors com el «context històric» i les condicions del «sistema tardocapitalista» (en totes les seves versions nominals), en el discurs crític predominant. L'èmfasi, d'una banda, amb què es considera la centralitat de la condició històrica i la seva notòria particularitat, quan aquesta es refereix a l'anomenat «teatre independent *històric*», i. e., aquell que va reeixir durant un període molt concret, hiperdeterminat, de la nostra història recent: el franquisme. («Allò, en aquell context, sí que sí que era, sense cap mena de dubte, teatre

autènticament independent!») I, d'altra banda, la reflexió, d'encuny de bordià, en relació amb la capacitat de la institució neoliberal d'assimilar qualsevol esdeveniment que es desenvolupi en el si de la seva esfera d'influència, amb independència que la *intenció* que ha suscitat la seva realització sigui justament la de resistir-s'hi, oposar-s'hi o transgredir-la. La resiliència del tecnocapitalisme, en paraules de Fratini, que assimila i fagocita qualsevol manifestació artística, la converteix en producte mercantil i redueix, en l'acte mateix de la seva realització, tot el seu potencial subversiu a zero. («Això, en aquest context, mai no serà teatre autènticament independent!»). Integrades i apocalíptiques, *again*.

La reivindicació a l'«atenció a les concretes condicions materials que defineixen el conjunt de les condicions en què el fenomen teatral és possible, com a fonament i punt de partida de l'anàlisi» pretén, en canvi, suspendre momentàniament (fent-ne allò del que els fenomenòlegs en diuen «una *ἐποχή*» [*epokhē*]) el judici *a priori* respecte de la possibilitat *abstracta* d'una praxi teatral *general* que pugui qualificar-se, *en general*, d'independent. I que es proposa, per contra i per tant, considerar la praxi *particular* en relació amb les seves *concretes* condicions de possibilitat per tal d'emetre un judici *a posteriori* respecte de la seva *realització efectiva*.

3.

Estudiar el cas del Laboratorio de Acción Escénica Vladimir Tzekov des de la perspectiva de la seva possibilitat en relació amb les seves condicions d'existència és l'objectiu de les línies que segueixen. Per fer-ho, és la nostra voluntat explicitar el marc teòric i els pressupostos generals en què se sosté aquest estudi. Tota consideració teòrica es formula des d'una concreta i determinada posició que, tot i que en la majoria dels casos resta implícita, innomenable —amagada, oculta, inaccessible i, per tant, inqüestionable— i sovint inconscient (en el sentit de «no conscientment tematitzada») per a la mateixa investigadora, en aquest cas, per contra, tenim especial interès a explicitar-la al màxim. Aquesta explicitació haurà de comportar, necessàriament, el biaix epistemològic que tota afirmació ontològica implica. Ens en fem càrrec.¹ L'estudi que segueix està construït sobre un marc teòric constituït per sis premisses i un corollari, segons es detalla a continuació:

Premissa primera: La matèria primera del teatre.

- La matèria primera del teatre és la Persona.
- Persona i Comunitat s'interimpliquen.
- Teatre implica Persona i Comunitat *existent*.

1. Insistim altra vegada: no és la nostra intenció afirmar, aquí, l'«ésser» del teatre. Sinó explicitar (fer sortir a la superfície allò que estava implicat, ocult, amagat entre els plecs) quina és la consideració ontològica que ara, estratègicament, circumstancialment, deliberadament, adoptem, perquè és la que ens convé *per a l'estudi que aquí pretenem*. Però que, perquè no la considerem res semblant a una essència universal, abandonarem en el moment en què deixi de servir als nostres interessos teòrics, pràctics o expositius. La insistència en la importància d'explicitar, de treure a la llum els fonaments del marc ontològic i epistemològic en què ens movem, respon al principi d'esquivar, de forma militant, la caiguda en la ignorància acrítica de la pròpia posició ontoepistèmica.

- Existència implica existència-en-l'espai-i-el-temps.
- Existència implica esdeveniment.
- Teatre implica persona, comunitat, temps, espai, esdevenir... en existència.

Premissa segona: La forma primera del teatre.

- Aquesta matèria primera es *realitza* en la forma de l'exhibició (per part de l'artista), l'atenció (per part del públic) i la copresència (en el temps i l'espai).
- Exhibició, atenció i copresència són les formes que assumeix l'existència en l'esdeveniment del teatre en la seva efectiva realització.

Premissa tercera: Condicions de possibilitat del teatre.

- La possibilitat del teatre *depèn* de la possibilitat de l'existència de la seva matèria primera i de les condicions de la seva realització. Sense *unes*² persones, sense *un* espai, sense *una* temporalitat i sense *un* esdevenir, no hi ha teatre.
- El teatre *depèn* de les condicions de possibilitat que garanteixen el manteniment de la vida de les persones, de l'ús de l'espai, de l'ús del temps, i de l'obertura d'un esdevenir autèntic.
- En aquest sentit tot teatre és, per definició, dependent, o, més encara, dependència. La seva diferencial haurà de jugar-se, doncs, en l'especificitat d'aquesta «dependència» i les seves particulars estratègies per gestionar-la.

Premissa quarta: El poder (de) fer teatre.

- Fer teatre implica disposar d'un espai, disposar d'un temps. I disposar de la persona: la persona viva. I de l'altra persona: l'altra persona viva.³
- Poder fer teatre és poder disposar de la pròpia persona (*tenir* vida), poder disposar de l'espai (*tenir* un espai), poder disposar del temps (*tenir* temps).
- La capacitat de control de les condicions de manteniment de la vida, de l'ús de l'espai i de la disposició del temps, i, per tant, de totes les circumstàncies de què depenen, determina la capacitat de control de les condicions del teatre. I, per tant, constitueix la possibilitat de la seva independència.

Premissa cinquena: Exhibició, atenció i copresència: públic i artistes.

- Perquè el teatre sigui possible cal que les persones que el *fan* desenvolupin dos tipus de rols complementaris: l'exhibició (persones que

2. L'article «unes» pretén denotar concreció: una persona concreta, empírica, persona-existent; i no la persona, abstractament, com a concepte universal, o les persones en general.

3. L'artista és l'altre del públic; el públic és l'altre de l'artista. Artista i públic es defineixen pel fet d'existir en tant que són l'alteritat l'un de l'altre, i és aquesta condició assumida de ser-alteritat el que els constitueix.

exhibeixen o que s'exhibeixen) i l'atenció (persones atentes a allò que s'exhibeix). Artistes i públic.

- Perquè el teatre sigui possible cal que artistes i públic es trobin en un mateix espai (aquí) en un mateix temps (present). Copresència en l'espai i el temps. Per això cal que els artistes comptin amb un espai d'exhibició i amb temps per exhibir-se, i també amb un espai i un temps per preparar aquesta exhibició. I cal que el públic pugui accedir a aquest espai i tingui temps per fer-ho.
- Poder fer teatre és poder *mantenir* els artistes i poder *mantenir* el públic, i poder mantenir la possibilitat de la seva disponibilitat i la seva copresència.
- El control de les condicions de la trobada entre artistes i públic en un espai i un temps compartit, i de totes les circumstàncies de què depenen, determina el control de les condicions del teatre i constitueix, per tant, la possibilitat de la seva independència.

Premissa sisena: Creació/Producció, Recepció/Consum, Comunitat/Mercat

- Tots els agents implicats en l'esdeveniment teatral tenen un grau (quantitativament i qualitativament) diferent de control sobre les condicions de possibilitat de l'esdeveniment teatral.
- La determinació del grau de dependència/independència del teatre s'haurà de valorar, doncs, segons el grau d'autogestió de les circumstàncies que afecten el control de la matèria primera i les seves condicions de possibilitat per part de qui (o què) exerceix aquest control.
- Aquesta valoració haurà de tenir en compte en qui (o en què) resideix la capacitat de control i gestió de la matèria primera i les condicions del teatre, i com aquest control s'exerceix en cada cas.
- Per determinar-ho caldrà tenir en compte el conjunt de condicions i circumstàncies (sistema) en què cadascun dels agents implicats desenvolupen la seva funció.
- La valoració podrà adoptar diferents punts de vista segons en quin d'aquests agents es focalitza l'anàlisi: els artistes, el públic o la realització de l'esdeveniment teatral.
- En el paradigma artístic de la societat de mercat⁴ l'agència atribuïda a l'artista opera en l'àmbit de la creació-producció; l'atribuïda al públic, en l'esfera de la recepció-consum; mentre que la realització de l'esdeveniment teatral és competència de la comunitat, que, en una societat on totes les relacions estan mediatitzades pel capital, s'identifica amb el mercat.

4. Usem «societat de mercat» com a sinònim de capitalisme, o, més ben dit, com el model de societat que en resulta: societat en què totes les relacions que la constitueixen estan mediatitzades pel mercat, totes les entitats que en formen part estan hiperdeterminades pel rol que ocupen dintre de l'organització mercantil, i totes les entitats implicades estan marcades pel valor de canvi que el mercat els assigna.

Corol·lari:

- L'estudi crític d'un projecte teatral que pretengui donar compte de la seva condició d'«independent» suposa l'anàlisi crítica de les condicions de possibilitat de què depèn l'existència de la seva matèria primera i de la seva realització efectiva. Un estudi com aquest haurà d'explicar com aquesta possibilitat s'efectua en realitat, en quines condicions, amb quines estratègies, amb quines implicacions i amb quins resultats.

4.

La tardor de 2009, el Laboratorio de Acción Escénica Vladimir Tzekov (citat «Vladimir Tzekov» a partir d'ara) puja la persiana i obre les portes al públic. Han llogat un local⁵ de 40 m² on programen activitats formatives, seminaris d'investigació i experimentació escènica, i trobades per a l'exhibició de creacions pròpies i alienes. L'acadèmia ofereix cursos integrals en Creació Escènica Contemporània amb un programa curricular de tres cursos escolars que inclou la formació intensiva en les següents matèries: Llenguatge Musical; Anàlisi Musical; Cant; Veu; Cos (entrenament físic); Dansa Clàssica; Dansa Contemporània; Biomecànica; Filosofia Clàssica i Contemporània; Estètica i Teoria de les Arts; Teoria del Teatre; Anàlisi i crítica del Teatre (anàlisi de les produccions de la companyia); Escena; i Creació Escènica. A més, els alumnes de primer curs s'han d'incorporar en un dels muntatges de la companyia (en dos, els de segon curs; en tres, els de tercer) i, a final de curs, proposar una peça pròpia (en solitari o en grup) que es presentarà en públic i, eventualment, s'incorporarà al repertori de la companyia. Tot l'equip assisteix a tots els cursos de la formació, ja sigui en el rol d'alumne, ja en el de professor. Així és com, a poc a poc, i amb anades i vingudes, es va configurant l'elenc, proteic, mutant, que anirà teixint el projecte Vladimir Tzekov i la seva idiosincràsia. La formació a l'acadèmia té un cost, per alumne, d'aproximadament 100 euros mensuals. Però només una part dels alumnes disposen d'aquest capital. La resta, intercanvien la formació que reben pel seu temps de treball i s'ocupen de l'elaboració de tasques relacionades amb el manteniment no econòmic del local (neteja i altres tasques de manteniment), la publicitat i la propaganda del projecte, i altres tasques que requereixen més inversió de temps que no

5. La necessitat de *tenir* un espai es presenta com l'exigència més primordial a l'hora d'engegar el projecte: el teatre es fa en un espai, no en pot prescindir. «Tenir» un espai a disposició és poder garantir el control sobre una de les condicions fonamentals del teatre: un espai propi permet la investigació i l'experimentació escènica, l'entrenament i l'assaig, la formació, la creació i l'exhibició. Però, què vol dir un espai propi? L'espai no es té: l'espai s'usa, o, més ben dit, l'espai s'ocupa. L'espai «s'existeix». Tot allò que existeix ocupa un espai, existir és estar ocupant un espai. Negar l'ús d'un espai és negar la possibilitat d'existir en una porció del món. Negar-li a algú l'ús d'un espai és deslegitimar la persona de la seva potencialitat d'existir, en una parcel·la de la terra. L'espai no és de ningú, perquè l'espai no és susceptible d'esdevenir una propietat. L'espai s'usa, s'ocupa, «s'existeix». Tot i així, en la societat de mercat, on tot és mercaderia, on tot té un valor de canvi i on tot és susceptible d'ésser adquirit en propietat, també l'ús de l'espai està regulat, limitat. I, amb ell, la possibilitat de les persones d'existir en tots els racons del planeta en què l'ús del sòl s'ha regularitzat. En el context de la tardor de la Granada del 2008, l'espai es compra i es ven. I Vladimir Tzekov, que no «té» un espai i en necessita un, ha de comprar-lo. Amb diners. La possibilitat de disposar d'un espai, doncs, depèn, en aquest cas, de la possibilitat d'obtenir diners per llogar-lo.

Íntimament vinculada a la necessitat de disposar d'un espai *apareix*, doncs, la necessitat de tenir el temps disponible per adquirir els diners per poder pagar-lo. O, en altres termes més ajustats, temps disponible per vendre la pròpia força de treball (o temps de vida) a canvi dels diners que exigeix el *propietari*, el que n'ostenta la propietat «legal», per a permetre'n l'ús per part d'altri.

pas de diners (gestions burocràtiques, etcètera). D'altres, participen només parcialment de la formació i, de manera desigual segons el cas, en el conjunt del projecte. A poc a poc, es van establint unes bases en la regulació de la participació, les responsabilitats i els compromisos, però sense arribar a configurar mai un model tancat de gestió que pugui ser exposat sense titubejos. Amb tot, els ingressos que aporta l'acadèmia sufraguen les despeses de manteniment de l'espai, però no permeten assignar una retribució mensual als membres del projecte.

Durant aquesta primera etapa, el Manolo i el Santiago es mantenen amb la part que resta dels ingressos obtinguts de les quotes dels alumnes, un cop cobertes les despeses de manteniment de l'espai, però no disposen de cap altra font d'ingressos ni de temps per obtenir-los, ja que la seva dedicació a Vladimir Tzekov és d'unes deu hores diàries, si comptem només la presència efectiva al local. S'ocupen del noranta per cent de les assignatures impartides a l'acadèmia, en els dos grups de matí i tarda, i la resta del temps el dediquen a la creació i l'exhibició de les peces que han muntat fins al moment: les mencionades sonata, la rapsòdia i un preludi i fuga titulat *Preludio y fuga n.º 3: «Quién canta aquí»*. Per mantenir aquest ritme en aquestes condicions, han de prendre una decisió: reduir la inversió econòmica en les seves despeses diàries al mínim.

Quant a la resta d'integrants, la seva dedicació temporal al projecte és més reduïda i no comprèn el conjunt de l'activitat diària: inverteixen unes 25 hores setmanals en la formació (unes 5 hores al dia, de dilluns a divendres) i, en les trobades teatrals amb el públic, unes 9 hores més a la setmana. La resta del temps tenen altres ocupacions, i aquest factor, lluny de tractar-se d'una circumstància col·lateral, ha de considerar-se un factor clau a tenir en compte: la majoria cursen estudis universitaris a la UGR en diversos nivells: llicenciatures, màsters, doctorats (sempre en les àrees d'Humanitats i Ciències Socials). Això implica una dedicació temporal important i una font d'ingressos en la majoria dels casos provinent de les arques públiques: beques generals, beques d'investigació doctoral. Aquest sector finança la formació de l'acadèmia amb una part d'aquests ingressos, de manera que, indirectament, el projecte es finança, en part, amb diners privats però que procedeixen d'una circumstància molt especial: la subvenció pública als estudiants. Per a la lectura que proposem, aquest matís és important.

L'altra font principal d'ingressos al projecte consisteix en les petites subvencions anuals que any rere any aconsegueix la companyia per part de l'Aula de Artes Escénicas de la UGR: en totes les seves edicions, els projectes presentats per Vladimir Tzekov són seleccionats per participar als Encuentros de Teatro Universitario de la ciutat. La subvenció respon a l'estimació del pressupost presentada per la companyia, però, d'aquest total, només n'inverteix en el muntatge una petita part: les despeses en escenografia i *attrezzo* de les peces de Vladimir Tzekov són mínimes, gairebé sempre reciclades o d'elaboració pròpia i manual. Un dels trets distintius dels muntatges de Vladimir Tzekov és, de fet, el cost zero (o tendent a zero) de la inversió econòmica en els seus muntatges, cosa que, de nou, respon a un principi que és alhora econòmic, polític i estètic, molt proper al teatre pobre grotowskià.

Per tant, en aquesta primera etapa, el projecte de Vladimir Tzekov s'alimenta de temps i diners que, en diverses proporcions, provenen gairebé exclusivament dels seus integrants: fundadors, alumnes, artistes. Això és possible gràcies a la dedicació *parcial* de la majoria, que els permet invertir bona part del seu temps en altres ocupacions (estudis becats i treball assalariat) i així obtenir prou ingressos privats per poder fer l'aportació econòmica que requereix el manteniment de l'espai, la manutenció de les persones que s'hi dediquen exclusivament i altres despeses.

5.

Des de l'obertura del laboratori la tardor de l'any 2009 i fins l'estiu del 2012, la sala obre tres cops per setmana per presentar les seves peces al públic, o, més ben dit, per «fer teatre» amb la co-participació de públic i artistes.⁶ Aquesta concepció, fruit de l'herència d'@lma @lter i d'un fort convenciment que fer del teatre una mercaderia és un acte criminal, es convertirà, aviat, en un dels trets diferencials de la companyia, però també en una de les més grans fortaleses i, alhora, debilitats, del projecte. És segurament un dels punts més interessants per a la reflexió i més controvertits de la proposta, i tot i que no podem detenir-nos-hi ara tant com convindria, cal que ens hi deturem uns moments per fer-ne algunes consideracions importants, que ens hauran de donar la clau de perquè el de Vladimir Tzekov és un cas paradigmàtic en la deconstrucció de la tríada que escindeix, com a tres dimensions diferenciades, economia, política i estètica, i recupera la reivindicació, des d'una nova perspectiva, del vincle Art-Política-Vida. La convicció que el teatre no *pot* esdevenir mercaderia respon a dues raons d'ordre diferent. La primera, sorgeix d'una consideració fonamentalment estètica, relativa a la condició del teatre en la seva especificitat: que el teatre, que és en si mateix l'experiència d'explotar el seu propi potencial, de desplegar la seva potència (en tant que art de l'existència, en virtut de la seva condició d'art de la persona, el temps, l'espai i la comunitat), no podrà realitzar-se mai, per principi, si la seva possibilitat de realització depèn de limitacions *externes*. Vladimir Tzekov concep el teatre com a experimentació: experimentació dels límits de la seva pròpia possibilitat, dispositiu de detonació del règim que imposa «la realitat». Immanència i desplegament de la pròpia potència, que *no pot*, per principi necessari, dependre de res «extern» al propi experiment. Que no pot, per tant, circumscriure's a allò que el públic estigui disposat a *comprar*.

I d'aquí, i en estricta connexió (confusió) amb aquesta, l'altra raó de la negativa a convertir el teatre en mercaderia, a concebre el teatre com un producte que es pot vendre i comprar. Si el públic paga es desnaturalitza en tant que públic i perd així la seva condició essencial: la de ser persona-existent en co-presència amb l'artista (el seu «altre»). El públic esdevé client, que és qui *pot* pagar: la prerrogativa del qual és, doncs, ja no la co-existència, sinó el capital. Alhora, l'artista esdevé treballador a sou i, la seva activitat, la

6. Per tal de poder realitzar aquestes trobades obertes al públic esquivant la normativa legal que impedeix l'exhibició d'espectacles sense els permisos pertinents, Vladimir Tzekov va optar per crear una associació en què les persones que assistien a les trobades podien associar-se *ipso facto* en el mateix moment, en el mateix local. D'aquesta manera, les trobades responien a la condició legal d'una simple reunió de socis a la seu de l'agrupació legal.

d'oferir un producte que satisfaci el client que ha pagat. Limitació del teatre, esdevingut producte de compra-venda amb un preu i per tant dependent del circuit del mercat. I limitació de l'artista, esdevingut productor al servei de la demanda d'un públic que estigui disposat a pagar. Inversió, doncs, de l'estratègia artística inicial, que consistia a concebre els diners com un mitjà per mantenir les condicions del teatre, per una concepció adulterada, tumefacta d'aquesta lògica, on la finalitat esdevé mitjà i tot el treball artístic queda al servei del seu condicionant: la possibilitat que el públic el vulgui comprar.

La insistència de Vladimir Tzekov en la gratuïtat de les seves trobades teatrals⁷ té uns efectes immediats en la relació artistes-públic-teatre. Equiparats en l'horitzontalitat, els criteris del públic a l'hora d'experimentar, criticar, valorar, pensar, concebre l'experiència teatral prenen un relleu important: l'experiència en si esdevé una altra quan el públic s'autoconcep com a corresponsable de l'esdeveniment teatral. La gratuïtat de les trobades, conjuntament amb el fet de la seva relativament alta freqüència (tres trobades per setmana per a un repertori de tres, quatre, cinc, sis o set peces que augmenten en nombre cada any, i es presenten repetitivament de forma circular), generava dinàmiques molt singulars. El fet que hi hagués persones que participaven, com a públic, set i vuit i nou vegades en la posada en escena de la mateixa peça, ocasionava una comprensió *diferent* de l'experiència, una altra manera de percebre, d'estar, de mirar, i una aguda concepció de la naturalesa de la teatralitat com una vivència on repetició i diferència es juguen en un sentit molt especial. La presentació deliberada de la proposta com un esdeveniment-esdevenint alhora únic i repetible, generava noves formes de concebre la «mateixitat» (o la identitat), un dels temes estrella de la companyia i un dels nuclis habituals de debat. Cada trobada es clausurava amb una conversa en què hi participaven públic i artistes, ara ja no com a «altres» sinó com a «iguals», i on es posaven paraules a l'experiència viscuda. El *logos*, la paraula, la reflexió, com una manera de buscar la intersecció paradoxal entre la immediatesa de l'esdeveniment experimentat i el «retorn» a la *convenció* quotidiana de la comunicació racional. D'altra banda, la participació del públic en cada trobada era, en nombre, molt desigual: s'han celebrat sessions on el públic el conformaven dos o tres o quatre persones, i s'han suspès trobades per falta de participants. En altres ocasions, en què la gent, literalment, no cabia a la sala, es modificaven les proporcions per reduir al màxim la zona d'exhibició i augmentar el nombre de localitats: aleshores era ben palpable la limitació de l'espai, que imposava el rigor de la seva evidència mostrant-se ell mateix en la seva possibilitat, afectant tant el treball dels artistes, les condicions del públic (amuntegat, apretat, sufocat), com les de la peça resultant.

Però ni una circumstància ni l'altra alterava o posava en risc la continuïtat, la qualitat, ni la condició del projecte: havia de ser un experiment total, i un experiment no té garanties ni pot dependre de cap circumstància externa que en determini, a priori, la possibilitat de transcendir el seu propi quadre de possibilitats.

7. Estratègia que abandonarà després de tres anys, quan s'inicia una tendència professionalitzant que transformarà del tot el projecte, i que tractem en un altre treball.

6.

Vladimir Tzekov sap quines són les condicions que constitueixen el poder i la possibilitat de fer teatre. Ho sap *perquè les viu* i ho sap *perquè les pensa*: les pensa fins a les seves últimes conseqüències. I «pensar lo real hasta sus últimas consecuencias» és «pensar las posibilidades de su transformación crítica y revolucionaria» (Garcés, 2002: 155). Una vivència i un pensament que esdevenen praxi, acció. Pensar fins a les últimes conseqüències és pensar críticament, tan críticament que el fonament mateix d'allò pensat, però també del propi «pensar», és, al seu torn, *criticat*. Un pensament que critica la condició de la seva pròpia possibilitat; en tant que pensament, és un pensament-acció que dinamita el principi del seu fonament: la representació, el *logos*. Pensar la realitat fins a les últimes conseqüències. Fins a la possibilitat de la pròpia possibilitat. Bucle autoreferencial que col·lapsa o es dispara, re-duplicat, en teatre.

Aquesta praxi, aquesta acció, es *manifesta*, en el cas Vladimir Tzekov, en la forma que pren el projecte quant a la gestió de les vides dels seus integrants, el seu compromís, la seva dedicació, la seva prioritat, el seu ordre (quantitatiu i també qualitatiu) de preferències. Però també en la seva praxi artística, en la seva producció escènica. El teatre, que és el resultat (i no el resultat, no l'efecte) i, en aquest sentit, el reflex (no representatiu sinó performant, simulat, jeroglífic artaudià) de les seves condicions de possibilitat, no *pot* obviar, dissimular, ocultar quines són aquestes condicions que, en el fons, entranya, explota, implica, ex-pressa. El teatre ha d'expressar el que és i, si no ho fa, reprimeix, amaga, menteix, oculta, obvia, disfressa: connivència negligent de l'art amb el món en què existeix, confirmació, assentiment, aprovació per omissió de la circumstància. Resignació, en última instància, a «el que hi ha».

Totes les peces de Vladimir Tzekov són l'expressió problemàtica, contradictòria, explotada, del seu món i les seves condicions de possibilitat. L'afirmació de la Vida per la negació de la vida (en minúscula): la negació de la realitat quant a negació rotunda a representar-la. Ser, com la Vida, l'experiència de fer contra la realitat, contra el món del que hi ha (www.vladimirtzekov.es):

En **Vladimir Tzekov** comenzamos a trabajar con la intención de generar un lenguaje escénico consistente, que no coherente, que cuestione con energía las certezas que la sociedad y la cultura han formado sobre él y sobre la vida del individuo.

Un lenguaje escénico que defienda el derecho de ser contradictorios.

Que no solucione problemas, sino que abra nuevas brechas.

Que no sea serio, sino responsable.

No un fanzine político, sino un acto poético.

No representación, sino presentación, nueva, cada vez.

Totes les peces de Vladimir Tzekov *s'ocupen* de la seva circumstància, la manifesten, l'expressen i són un esforç per explotar-la —en tots els sentits del verb *explotar*—, de la mateixa manera que el fòssil o la pedra muda de què parla Rancière, que són portadors, en tota l'extensió de la seva existència, de la seva corporalitat, l'experiència de la seva història, però amb la diferència que el teatre, que és l'experiència mateixa de «fer», de *la possibilitat de fer-ho tot*, no és només cosa existent sinó també *esdeveniment existint* i, per tant, agència pura i explosió d'immanència. La renúncia a la representació, doncs, que és la renúncia a l'assumpció que «el mundo es más real que la escena» (www.vladimirtzekov.es) suposarà *en si mateixa* la forma natural d'aquest fer-se càrrec, de respondre en el sentit de *fer-se* res-ponsable de les condicions de la seva existència. Les peces de Vladimir Tzekov no *representen* les seves condicions d'existència mimetitzant escenes, personatges, situacions, circumstàncies, emocions, sentiments, espais, anècdotes, comportaments, estats psicològics, conflictes, persones o idees de la vida real en escena sinó que, justament, generen, en el seu fer teatre, noves formulacions de la seva pregunta essencial, que és la pregunta per les lògiques que la travessen, pels paradigmes ontològics i epistemològics que impliquen i per les condicions que, per omissió o assentiment, accepten, assimilen i alimenten. Per això, no és en el tema representat de cada peça on es troba aquesta resposta a la condició, al sistema (perquè, de fet, no hi ha, en elles, ni tematització ni representacionalitat), sinó en la forma particular en què es juga l'esdeveniment, l'experiència. D'aquí la renúncia enèrgica, militant, al paradigma representacional i la recerca, paradoxal i tossuda, de nous llenguatges escènics, noves formes d'existir el teatre, que el director troba en la complicitat de la música i les seves formes d'estructura i d'experiència (melodia, harmonia, ritme, intensitat, composició...). I d'aquí, també, el desconcert aclaparador que genera, en el públic inexpert, la trobada amb uns cossos, uns tempos, unes espacialitats trencades, qüestionades, cridades, ofegades en l'escena; la impossibilitat de *comprendre* amb el *logos*, de *raonar lògicament*, de construir una narrativa, unes identitats, uns sentits, de controlar, amb l'enteniment, el que «està passant»; la renúncia, la claudicació, el rendir-se a «sentir sense pensar»,⁸ o, per contra, la resistència, la tossuderia, la voluntat de no perdre's en l'experiència del no-poder-comprendre.

L'experiència Vladimir Tzekov és un exercici de resistència. De resistència a una censura que ja no prohibeix continguts, sinó formes de l'experiència: que admet, subvenciona i s'alimenta de produccions culturals antisistema, sempre que els seus productors i els seus clients cobrin diners, paguin lloguers, comprin menjar, paguin per la llum, l'aigua i el gas, es comprin vestits, viatgin en vehicles motoritzats, demanin permisos, satisfacin clàusules de legalitat, respectin les normes d'ús dels espais. I, amb temps i els diners que els restin, facin teatre. I el venguin a qui el pugui comprar.

En la societat de mercat, on tot està, per definició, mediatitzat per la compravenda de mercaderies, el teatre no pot ser independent. A menys que

8. Extret de l'Introït de la *Sonata Este n.º 1*: «Racionalizar, reducir el mundo entero a tres. Éste es el acto criminal que vais a cometer. Sois irreversiblemente humanos: no podéis sentir sin pensar. Aun así, gracias por intentarlo».

escapi a aquestes lògiques, inventant, *temporalment*, noves formes de comprendre l'existir-en-el-món de tots els agents implicats en la seva experiència. Més que teatre independent, és teatre que combat les dependències externes que configuren el seu marc de possibilitat. Des de tots els fronts implicats en la pràctica del teatre: des de la gestió de recursos fins a les mateixes creacions teatrals. Teatre compromès en el sentit que es fa càrrec —no assumint-les sinó qüestionant-les, contradient-les, explotant-les— de les seves condicions i circumstàncies.

7.

La vida ens és donada. I l'espai, i el temps. Només en aquest sentit és nostra. Són nostres. La societat de mercat es determina per què tot, i fonamentalment la satisfacció de les necessitats de les persones i l'ús del temps i de l'espai, té un preu, un valor: un valor de canvi, establert pel sistema mercantil, fora del control de la pròpia persona. La persona, desposseïda de la seva pròpia vida, de la seva pròpia possibilitat, ha d'adquirir-la. La seva vida ja no és seva: l'ha de comprar. Ha de pagar per tot allò que necessita per satisfer les seves necessitats, però també per usar l'espai, és a dir, per poder existir, ja que la l'existència és, per definició, extensiva, existència-en-l'espai (-i-el-temps). I com es compra? Quina és la moneda de canvi? En què es fonamenta l'intercanvi? En la venda del propi temps de vida. I aquí la paradoxa: comprar la pròpia vida, de la qual hem estat desposseïts, amb la pròpia vida, de la qual, en aquest tràmit, ens desposseïm.

Aquestes són les condicions materials en què es troben tots els agents implicats en el teatre, començant per públic i artistes, en aquesta parcel·la de la història, en l'aquí i ara espaciotemporal. La recerca d'un teatre independent haurà de venir de la mà, doncs, de la recerca de formes de resistència a la desposseïció de la vida. D'altres règims d'existència. I l'escena, el teatre, *pot* ser una bona plataforma per *practicar-los*. Per posar a existir altres règims de possibilitat, alternatius, diferents, combatius i resistents: que *facin*, que *realitzin* en la praxi de l'existència la seva pròpia possibilitat. Que trenquin, doncs, les possibilitats que *deixa* la societat de mercat, i que sigui, en si mateixa, l'assaig d'una altra manera de viure, d'existir.

Això passa per no acceptar, no assimilar, no afirmar els temps i els espais que la societat de mercat ens deixa, sinó d'explotar-los, de practicar-ne de nous. D'afirmar una manera de vida no resignada, no connivent amb la realitat *donada* (i que, per tant, no *pot* ser representativa, ja que la representació es fonamenta en l'acceptació d'un fonament primer, real, del que és), sinó que n'inventi una altra. Aquesta és la potència creativa del teatre: del teatre com a experiència teatral, però també com a experiència de transformació de la seva pròpia possibilitat.

Quan la censura esdevé fetitxe, l'autèntica innovació formal és la generació de noves formes de possibilitat de l'existència, de la vida, del que vol dir «fer art». Negar la realitat, contradir-la. Negar-se a fer teatre en els espais *legals*, i no reconèixer la legitimitat de la institució hegemònica per limitar, per controlar aquests espais. Aquesta és l'ambició que mou Vladimir Tzekov

durant els seus primers anys: la de contradir la realitat, en la vida, en l'art; en la praxi, combatre la nova censura institucional: la que regula els espais, els temps, els preus de les seves vides.

L'any 2012, Vladimir Tzekov baixa la persiana i tanca el local de Cartuja. Es desplacen a un espai més gran, al centre de la ciutat. La programació de trobades obertes al públic es limita a dos cops per setmana, dissabte i diumenge, i es cobra una entrada de 4 euros a tothom qui hi vulgui participar. L'experiment pren una nova forma: la companyia comença a presentar-se sistemàticament a la convocatòria de premis i festivals teatrals. Vladimir Tzekov inventa noves maneres de gestionar la seva independència.



Bibliografia

- ARTAUD, Antonin. «El teatro y la cultura». A: *El teatro y su doble*. Traducció del francès d'Enrique Alonso i Francisco Abelenda. Edició original: *Le théâtre et son double* (1938). Barcelona: Edhasa, 1997, p. 9-16.
- BEY, Hakim. *TAZ. Zona Temporalmente Autónoma*. Traducció de l'anglès de Manuel del Río Rodríguez i Pablo Varela Pet. Edició original: *T.A.Z. The Temporary Autonomous Zone* (1991). Santiago de Compostel·la: Axouxiere, 2011.
- BONILLO LÓPEZ, Manuel. *Teatro. Estudiado Simulacro*. Treball de Final de Màster. Inèdit. UGR, 2009.
- BONILLO LÓPEZ, Manuel. «Segismundo invertido». *FerrolAnálisis* (Ferrol: Club de Prensa de Ferrol), 25 (2010), p. 84-89.
- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Traducció de José Luis Pardo. Edició original: *La Société du spectacle* (1967). Valencia: Pre-Textos, 2002.
- GARCÉS, Marina. *En las prisiones de lo posible*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2002.
- LABORATORIO DE ACCIÓN ESCÉNICA VLADIMIR TZEKOV. «Filosofía, teatro y epidemia: Réquiem n.º 8: "La peste"». *Papeles de cultura contemporánea. El arte contra el arte: creación desde la destrucción*. (Granada: EUG), 15 (2012), p. 90-98.
- LABORATORIO DE ACCIÓN ESCÉNICA VLADIMIR TZEKOV. <www.vladimirtzekov.es> [Consulta: 27 març 2018].
- MARX, Karl. «Prólogo». A: *Contribución a la crítica de la economía política*. Traducció del rus de Marat Kuznetsov. Edició original: *Zur Kritik der politischen Ökonomie* (1857). Moscou: Editorial Progreso, 1989.
- PIMENTA SOTO, Gemma. «SinTéticas: El teatro como experimento». A: Romera Castillo, José (ed.). *Creadores jóvenes en el ámbito teatral*. Madrid: Verbum, 2014, p. 274-289.
- RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Traducció del francès d'Ariel Dilon. Edició original: *Le spectateur émancipé* (2008). Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. *Política de la literatura*. Traducció de Marcelo G. Burello, Lucía Volgelfang i J. L. Caputo. Edició original: *Politique de la littérature* (2007). Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011.