

PI(E)CE. PROYECTO INTERGENERACIONAL DE CREACIÓN ESCÉNICA
REFLEXIONES SOBRE LA RELACIÓN ENTRE PALABRA Y CUERPO CON INSTITUTOS
DEL BARRIO DEL RAVAL DE BARCELONA

PI(E)CE. INTERGENERATIONAL STAGE CREATION PROJECT
ON THE RELATIONSHIP BETWEEN LANGUAGE AND BODY IN HIGHSCHOOLS OF RAVAL
NEIGHBOURHOOD IN BARCELONA

Constanza BRNČIĆ
Directora y coreógrafa
constanzabrncic@gmail.com

Albert TOLA
Dramaturgo
alberttola@hotmail.com

Resumen: Este artículo es una descripción reflexiva de una experiencia: la del proyecto intergeneracional de creación escénica PI(E)CE, que los autores llevan desarrollando desde hace seis años en los barrios del Raval y Poble Sec de Barcelona. La reflexión gira entorno a las posibilidades de la palabra y del gesto de hablar sobre lo real y de comunicar una experiencia que pone de manifiesto la diversidad de perspectivas, culturas, lenguas e idiosincrasias y que por tanto, evidencia la importancia de la escucha y la atención como antídoto a todo intento de simplificación o esquematización de la realidad humana.

Abstract: This article reflects upon a specific theatrical experience : the intergenerational project of stage creation PI(E)CE, which the authors of the article have been developing in the neighbourhoods of Raval and Poble Sec in Barcelona during six years. The authors consider how language and gesture can actually talk about reality and communicate an experience that highlights the diversity of perspectives, cultures, languages and idiosyncrasies and therefore evidences the need of narration in the construction of identities and the importance of listening and attention as an antidote to any attempt of simplification or schematization of human reality.

Palabras clave: Identidad. Sentido. Significado. Escucha. Creación escénica.

Key Words: Identity. Sens. Meaning. Listening. Stage creation.

1. INTRODUCCIÓN

El proyecto intergeneracional de creación escénica PI(E)CE, inicia su andadura en 2011 de la mano de la directora y coreógrafa Constanza Brnčić y del dramaturgo y escritor Albert Tola, producido por el Teatro Tantarantana de Barcelona. En su primera edición se trataba de un taller de creación escénica dirigido a jóvenes del Raval que se realizaba fuera del horario escolar. En las cinco ediciones siguientes se incorporan personas mayores del barrio y se empieza a trabajar en los institutos públicos de la zona, en horario lectivo y en colaboración con el equipo docente de los centros. El resultado es una experiencia artística y social que propicia dinámicas de escucha y de reflexión sobre los procesos de aprendizaje, sobre el lugar y la función del arte y, en definitiva, sobre el entorno social, político y económico de las personas implicadas. A través de la palabra, de la danza y de la música, a través de los encuentros entre personas de distintas edades, procedencias y lenguas, proponemos una inmersión en un proceso de creación colectiva: el resultado se presenta en el teatro que abre sus puertas a otros públicos, a otras miradas.

A lo largo de seis ediciones el proyecto se ha ampliado y desarrollado, sumando complicidades y multiplicando el sentido de su impacto. Si bien al principio trabajábamos con los institutos y con el Teatro Tantarantana como espacio cultural que acogía y producía el proyecto, paulatinamente la red de relaciones se ha ido extendiendo, de modo que el trabajo se ha podido alimentar de los distintos medios donde se ha desarrollado y crecido, junto con las diversas personas que han intervenido en este: el ámbito pedagógico y el teatral, la relación con el barrio a través de las familias y de la gente mayor, la implicación de instituciones educativas, así como de otros ámbitos artísticos (tales como el Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona -CCCB-, el Museu d'Art Contemporani de Barcelona -MACBA- y el Palau de la Música Catalana). En cada edición hemos ido descubriendo nuevos paisajes comunes, creando nuevas imágenes de la ciudad donde vivimos y responsabilizándonos colectivamente y de manera individual de la representación de nuestro entorno, así como de nuestras relaciones, con el fin de seguir pensándolas de manera crítica.

1.1. Cómo trabajamos

El proceso consiste en ensayar en las aulas de los institutos públicos de la ciudad durante horas lectivas. Con la complicidad de algunas personas mayores del barrio, creamos una pieza escénica a partir de cada grupo concreto: desde el grupo y hecha como un guante para el mismo. En consecuencia, si se ausenta alguien del proceso, el espectáculo queda invariablemente modificado. El trabajo busca predisponer a estudiantes, profesores, artistas y voluntarios a un estado de escucha y atención. En este sentido, y como veremos más adelante, la escucha es la línea maestra que abarca todos los aspectos de nuestro proyecto, es el principio metodológico que nos guía durante los ensayos.

Debido a esta metodología, resulta imposible anteponer una forma o un contenido temático al encuentro con el grupo, si bien en las últimas ediciones han emergido de manera natural temas como la identidad y la memoria. Atendemos a lo que aflora y lo hacemos crecer intuitivamente. El proceso de escucha implica a menudo una lectura entre líneas, debido a que los distintos constructos culturales, identitarios y sociales, dificultan a los participantes una expresión directa de aquello que les afecta. Por ello mismo la experiencia de estos años nos ha conducido a trabajar elementos de narración cuya dimensión política aflora de forma sutil, como los recuerdos, sus sueños de futuro o sus sueños nocturnos. La improvisación desde el cuerpo, el movimiento y la escritura automática, generan un modo indirecto de crear materiales así como de exponerlos, que le concede al pudor una fuerza expresiva notable y que constituye un lenguaje escénico específico y raro en este tipo de espectáculos. El trabajo de creación musical también parte de las posibilidades y habilidades de los participantes, así como de la inserción, durante el proceso, de objetos sonoros y de instrumentos sencillos con los que se crea un universo musical y sonoro particular en cada pieza. La música está estrechamente vinculada a las acciones escénicas y se crea o aparece en el propio proceso de construcción de la pieza.

Esta textura onírica o de carácter analógico vehicula un encuentro entre la coreografía, la palabra y la música, nacido de la escucha y de la complicidad de nuestra colaboración como coreógrafa, dramaturgo y compositor. Así, a lo largo de los años, se ha ido fraguando un lenguaje escénico propio, en el que confluyen estos tres niveles.

2. LA PALABRA Y EL CUERPO: LA PARADOJA DE LA EXPRESIÓN

En una serie de conferencias radiofónicas para la emisora nacional de radio francesa, el filósofo Maurice Merleau-Ponty hace la siguiente afirmación: “el ser humano no es un espíritu y un cuerpo, sino un espíritu *con* un cuerpo, y sólo accede a la verdad de las cosas porque su cuerpo está como plantado en ellas” (Merleau-Ponty, 2002: 24). El ser humano está pues entre las cosas, arraigado en ellas, vive entre ellas a través de su cuerpo. No solamente está arrojado a un mundo natural, sino que también nace a un mundo cultural, a un mundo con lenguaje, a un mundo habitado por otros. Desde esta perspectiva, la expresión es gesto, gesto lingüístico, gesto del cuerpo, movimiento del ser humano en su entorno, movimiento hacia la alteridad y, sobretodo, movimiento intersubjetivo.

La expresión, sin embargo, no es nunca transparente, siempre nace de una paradoja: al querer significar nuestra experiencia del mundo y de los otros, creamos algo que, a la vez que lo refleja, se aleja de él. Lo creado está entonces ahí otra vez, fuera de nosotros, desprendido de la experiencia que lo hizo nacer. Pero su vida continua, porque aquello creado nos provoca una experiencia nueva. Percibimos el reflejo del otro en su gesto y esa percepción es una experiencia en sí misma.

Estas ideas subyacen, de algún modo, en nuestro trabajo escénico. Ni la palabra puede explicar del todo la experiencia del cuerpo, ni el cuerpo puede significar del mismo modo que la palabra, y sin embargo, ambos tienen su raíz en un territorio que les es común: el gesto. Cuando voy a decir algo, aún en la escritura, hay una respiración, un impulso que nace de mi cuerpo, de mi estar situado en el mundo. Por tanto, la palabra siempre nace de la experiencia, por mucho que nos pueda llevar a grandes abstracciones e incluso a la negación de lo corpóreo.

Así, durante las sesiones de trabajo, intentamos proponer un espacio en el que gesto corporal y gesto lingüístico nazcan de la experiencia vivida por los participantes sin que haya una jerarquía entre palabra y movimiento del cuerpo. Si partiéramos de un enfoque dualista, cartesiano, esquema que suele subyacer en muchos de los enfoques pedagógicos que se ponen en práctica en la educación académica, probablemente nos tomaríamos más en serio los escritos de los participantes en detrimento de su producción de significación corporal; los consideraríamos como una creación de sus consciencias aisladas de su yo perceptivo (hay varios modelos actuales de filosofía de la mente que abogan por esta postura solipsista). Para nosotros están íntimamente unidas. Eso significa que el estar en un rincón de la sala con la cabeza apoyada en las rodillas, una respiración entrecortada, un caminar apresurado, un grito, un balbuceo y un torrente de palabras dichas o

vertidas en un papel, tienen el mismo grado de valor expresivo y, si bien de modos diversos, son por igual portadores de sentido escénico y de significación.

Aquello que evoca un texto dicho en voz alta en el receptor, cargado de imágenes que trascienden el espacio y el tiempo presentes, que sugieren una ausencia, y aquello que produce en la percepción el ver a una mujer de noventa y cuatro años saltando libremente en un escenario, son experiencias distintas, pero al fin y al cabo son experiencias que se inscriben en el cuerpo y que ponen en juego la percepción, la imaginación, la memoria y los afectos de quién las vive al contemplarlas.

Como ya hemos dicho en la introducción, en los grupos con los que trabajamos confluyen distintas edades, diversas culturas, lenguas e idiosincrasias. La traducción cobra en este espacio una gran preeminencia, ya que lo que intentamos siempre es entendernos, entender al otro. La traducción refleja como ninguna otra forma de comunicación la paradoja de la expresión de la que venimos hablando. Porque la traducción explicita siempre lo incompleto, lo inexacto de la expresión, ya sea lingüística o gestual. Pero esta inexactitud, a la que podríamos llamar distancia, tiene muchos grados y esa gradación nos interesa especialmente en el trabajo de creación del material escénico. Mi experiencia de un momento singular puede reflejarse de forma casi inmediata con una reacción de mi cuerpo e incluso de la palabra. Si nos sentimos pudorosos, quizás nos arderá el estómago y sin saberlo, cerraremos el pecho y bajaremos la mirada. Nos pondremos colorados y la voz nos temblará. Quizás se nos escapen suspiros o nos sea imposible hablar. Descubrimos así que el cuerpo revela mucho de lo que no nos es posible decir. Y, por el contrario, a veces, en el balbuceo, en el tartamudeo de alguien, está oculta una palabra que debe tener esa forma imperfecta, porque aquello que quiere reflejar es precisamente ese miedo a decir. Todo el proceso de creación es una elaboración. Y la elaboración pone en marcha los distintos grados de distanciamiento necesarios para poder sacar fuera de nosotros mismos algo que pueda ser mirado y compartido con los otros, creando un espacio intersubjetivo, un entre en el que se manifiesta el sentido.

En consecuencia, decimos que nuestro trabajo pone en juego una dramaturgia del cuerpo y una coreografía de las palabras. Aunque si bien dramaturgia en su sentido etimológico ya se refiere a la acción (*drama*), como ya sabemos, esta acción se fue relacionando en el teatro occidental a una acción causal, y la figura del dramaturgo se fue asimilando paulatinamente a la del escritor de dramas, siempre en relación estrecha con la situación. De algún modo el dramaturgo parecería relacionarse más con la palabra que con la acción. Sin embargo, en las dramaturgias contemporáneas, se vuelve a la acepción etimológica del término, y por tanto hay un retorno a una concepción más amplia de lo escénico, ganando preeminencia lo que sucede en la escena, de donde

emerge la palabra, el gesto, en definitiva, la acción¹. Si bien continúa habiendo teatro hecho a partir del texto escrito por un autor, también coexisten otras formas de teatralidad, en las que la creación nace de la experimentación alrededor de un tema por parte de actores que se mueven, hablan, cantan y bailan en la escena.

Dramaturgia del cuerpo no es más que entender la acción del cuerpo en un sentido muy amplio: acción como gesto, como movimiento abstracto, como gesto instrumental (para lograr otra cosa, por ejemplo cambiar la silla de lugar), como estado (la respiración agitada como una acción del cuerpo) y también como palabra.

Por otro lado, la coreografía de las palabras indica que la estructura del significado también tiene que ver con una ordenación espacio/temporal del gesto lingüístico, que el cuerpo, portador y receptor de palabras, las habita al mismo tiempo que las contiene. Y al mismo tiempo que las habita, sale de ellas o las expulsa.

Durante nuestro trabajo en el aula siempre estamos atentos a este quiasma, por hacernos eco de la poderosa metáfora merleau-pontyana²: el entrelazarse de la palabra y del cuerpo, el entrecruzarse de uno y de otro sin llegar nunca a confundirse uno en otro. Palabra y cuerpo adoptan diversas distancias y llegan a ser, por breves instantes, el reverso la una del otro.

El trabajo se realiza en un espacio y en un tiempo, donde palabra y cuerpo aparecen, se alejan, se aproximan y se vuelven a alejar. Se hacen sombra el uno a la otra, se iluminan. Se precisan y se vuelven ambiguos, en la niebla y en la claridad. Esta apertura nos permite a todos los participantes poder estar desde lugares distintos. Y todos los lugares se vuelven singulares e importantes para la pieza y para el grupo.

Si de lo que se trata es de expresar la experiencia de las cosas, y aquí coincidiríamos con la perspectiva fenomenológica que Husserl inaugura y de la que bebe Merleau-Ponty, en un escenario que incluye una gran diversidad de perspectivas y de experiencias, nos encontramos siempre en ese lugar paradójico, en el que nada de lo que se diga o se baile podrá nunca expresar con precisión la experiencia vivida. Por eso mismo convertimos en una búsqueda, en un camino de elaboración, en una experiencia misma, esta creación de sentido que es colectiva y que necesariamente adquiere una forma indirecta, ambigua, si bien clara y reveladora a la vez.

1 Esta idea que esbozamos de forma muy genérica aquí, se puede ampliar y contrastar con la lectura del ya clásico libro: *Teatro posdramático*, de Hans-Thies Lehman (2013).

2 Esta metáfora aparece en su obra inacabada y publicada póstumamente, *Lo visible y lo invisible*.

3. DOS MOTIVOS QUE GUÍAN EL APRENDIZAJE: LA ESCUCHA Y LA ATENCIÓN

A través de la escucha se abre un espacio de atención. Así aparece la posibilidad de comunicación, de aprendizaje. Las personas de todas las edades que participamos en cada edición estamos en un proceso de formación de nuestra subjetividad... no solo los más jóvenes. Sucede que en el trabajo se ve claro cómo la subjetividad no es algo fijo, sino algo que se forma, que se narra. Esa narración es múltiple. Lo mismo ocurre con la identidad. La subjetividad se forma como se forma la identidad, y la identidad no es una identidad *idem*, siguiendo la famosa distinción de Paul Ricoeur³, sino una identidad *ipse*, una identidad hecha de narraciones, no sólo desde el Yo, sino desde los otros. Por eso sentimos con intensidad que nuestro trabajo de creación pone en juego estas narrativas de la identidad: una señora que de pronto empieza a hablar de cuando tenía trece años y se reconoce como una estudiante mediocre, habla de los profesores que tuvo y de cómo, pese a seguir siendo mala estudiante, ha sido feliz; otra mujer recuerda a su madre cuando salía a vender colonias por las casas y llegaba cansada; una adolescente paquistaní se pone el velo en escena, como afirmación de una identidad cultural, pero a la vez trasgrede ligeramente la norma cuando sube al escenario con el cabello descubierto; un niño filipino baila tapándose el rostro con las manos, como si le diera el sol en la cara; una mujer mayor ríe a carcajadas sin parar y esa risa deviene llanto y ese llanto carcajada otra vez... Todas estas personas están reelaborando su identidad, su subjetividad. Y hay que decir que no sólo en lo que se muestra en escena se manifiesta esta elaboración. También en el desarrollo de las sesiones de trabajo, en los conflictos que aparecen, los pudores, las inseguridades y los miedos, que por cierto no tratamos como algo negativo a erradicar, sino, precisamente, valoramos como algo que nos constituye y como materia de reflexión constante.

“El sentido se abre en el silencio” (Nancy, 2007: 54), dice Jean-Luc Nancy en su ensayo *A la escucha*. Esto significa que la escucha no es que revele un sentido absoluto, sino que más bien opera una apertura del sentido, revela el silencio del sentido. Escuchar no es lo mismo que ver. La escucha se abre al sonido, la visión a la imagen. En gran parte de la tradición occidental, la escucha se relaciona más con lo secreto y con lo ausente en contraposición con la visión que hace presente y muestra. La escucha del silencio lleva a un inicio del sentido, pero no a un inicio fundante sino a un inicio que siempre retrocede a sí mismo: un inicio del querer decir. Murmullo, roce, pasos, risas ahogadas, contenidas: el silencio siempre es difícil porque nos refleja inevitablemente.

3 Esta distinción la desarrolla el filósofo francés en el libro *Tiempo y narración* (1985) y la retoma en obras posteriores como *Sí mismo como otro* (1990) o en *La memoria, la historia, el olvido* (2003).

A menudo escuchamos la maraña de ruidos, sonidos, gritos, carcajadas, golpes, desbordamientos, el caos. Incluso lo aumentamos. La saturación de sonido también hay que escucharla, es como un rugido salvaje que nos cuenta todo de una vez, más bien nos golpea el cuerpo con su amasijo de dolor, rabia, alegría, incomodidad, represión, placer, deseo, vergüenza, angustia, diversión, imposibilidad, vida. También para nosotros la saturación sonora abre el sentido.

Entre silencios y ruido salvaje aparecen balbuceos, restos de frases, escritos y miradas, abrazos. Responsabilidad y libertad. La atención, avivada por la escucha, nace del deseo, del consentimiento, como diría Simone Weil. La atención es una especie de retirada: “Retroceder ante el objeto que se persigue. Solamente lo indirecto resulta eficaz. No se consigue nada si antes no se ha retrocedido” (Weil, 2001: 154).

La atención aparece porque los participantes en el proceso deseamos escuchar lo que sucede, lo real. Pero en lugar de acorralar lo real como si fuera una bestia salvaje que hay que cazar y matar para luego diseccionar, nos retiramos y miramos a la bestia de lejos. La bestia de lo real. El rodeo lo hacemos a través de los sueños, de la memoria, de los gestos cotidianos a los que nunca prestamos atención. A menudo nos miramos a los ojos largo rato. Porque en los ojos del otro es donde podemos hacer esa retirada que abre la atención. Porque ahí, en los ojos del otro, escucha, mirada, atención, deseo y consentimiento, comunión y espejo, se afinan. Como si nuestro encuentro a través de la mirada constituyera el diapasón que da el tono y la referencia de cómo estamos, de lo que necesitamos. De lo que escuchamos.

Todas las formas en que enfocamos el trabajo, desde el desarrollo de acciones que evocan lo cotidiano, a la exploración de la percepción del otro en su ausencia y en su presencia, pasando por la escritura de los recuerdos, de los sueños, de los espacios que deseamos o de los que venimos, hasta la investigación sobre la gestualidad, el movimiento y las tensiones corporales, son modos de abordar el problema del aprendizaje, de la construcción de la identidad y de la subjetividad indirectamente y siempre en retirada. Al final, lo que queda es la pieza que estrenamos en el teatro, que como el rastro de la bestia, al verla y al recordarla, nos hace temblar.

4. ALGUNAS CONSIDERACIONES FORMALES

A nivel de lenguaje escénico hay una tensión nuclear de opuestos que subyace en nuestro trabajo, un oxímoron que sostiene y aviva las piezas: la tensión entre la fragilidad que emerge de sus intérpretes cuando están en escena en combinación con su empoderamiento.

Hacer visible la fragilidad dista mucho de poner en escena a los participantes como víctimas de la sociedad. El trabajo que realizamos entorno a la fragilidad guarda relación con un sentimiento de perplejidad relativo a la formación de la identidad en el mundo contemporáneo. La perplejidad y la búsqueda del empoderamiento que otorga la asunción de una mirada propia nos une a quienes estamos fuera y dentro del escenario.

Es la exposición frontal, ante el público, tanto de los textos escritos por los alumnos como del lenguaje del movimiento que nace de ellos, aquello que genera este estado de fragilidad del que hablamos; a través del lenguaje corporal y de la palabra los participantes se revelan a sí mismos.

En los textos, por ejemplo, impera un tono a la vez sincero y artificiosamente teatral (he aquí, otra de las paradojas que tensan la pieza). Los textos surgen de un proceso de diálogo entre los alumnos y nosotros. Se generan escritos en sesiones de escritura conducida. Posteriormente, los elaboramos, sintetizándolos y buscando un valor poético o asociativo, cómico o dramático, es decir, tratando de destilar la esencia de cada texto. Este proceso de condensación genera una textura literaria, costosa de lograr, en la que el alumno siente la palabra a un tiempo como propia y ajena.

Como comentamos anteriormente desde otro ángulo en relación a la distancia, hay una distancia hacia la palabra propia que la vuelve teatral. A la vez, esta distancia es la que permite que el texto sea actuable sobre un escenario, como si no se tratara de ellos mismos o de su palabra. Y cuanto más técnicamente trabaja, más tendemos a vislumbrar la energía de esa persona a través del texto dicho por ella. Suavizamos pues la “paradoja del comediante” de Denis Diderot (1994): en lugar de fingir ser otro con frialdad para lograr una emoción en el espectador, nuestros actores, cuanto más se representan a ellos mismos, más se acercan a sí realmente, es decir, en apariencia...

Un proceso análogo ocurre a nivel de movimiento; la coreografía nace de ellos y, a su vez, es elaborada por nosotros. La tensión entre un movimiento propio y la elaboración del mismo como artificio, genera esta misma distancia capaz de teatralizar el gesto que nace del impulso espontáneo.

Por otro lado, la verdad humana, social y ligada a las circunstancias de las personas con las que trabajamos es tan contundente que requiere de una distancia para poder ser puesta en escena. A su vez, tenemos crecientemente la sensación de que el espectador no se conmueve tanto con la emoción en estado puro sobre el escenario como con la percepción de la tensión escénica. Dicho de otro modo, creemos que el espectador está más interesado en la tensión que en la emoción sincera.

La emoción contenida por la técnica teatral que, si bien de manera rudimentaria, los chicos y chicas alcanzan suficientemente, es mucho más poderosa en escena que la emoción humana y directa sin filtrar, porque la teatralidad impuesta sobre lo humano o real, genera una tensión. Una de las personas mayores con la que hace cinco años que trabajamos, la noche del estreno del último espectáculo, “Los coreógrafos invisibles”, ante la efusividad de los comentarios del público, que afirmaba haber vivido un estreno tan cálido, replicaba, que en cambio desde dentro él había sentido la función algo mecánica. Por otro lado, otras funciones en las que él se había sentido más cerca de su emotividad, el público había reaccionado de manera más fría. Estamos convencidos de que la percepción del compañero es justísima: era esa frialdad de ejecución aquello que provocaba una concentración sobre lo técnicamente teatral, que contenía la emoción de estar hablando de sus propias vidas, y por consiguiente la matizaba y la hacía emerger en forma de tensión escénica.

En los cursos de escritura, en las salas de ensayo, en el medio teatral en general, suele emplearse la expresión “funciona o no funciona”. Pero como dice la dramaturga Victoria Szpunberg, el teatro no es una lavadora. Proponemos otro término para hablar de la potencia teatral de una obra o de un dispositivo escénico: si tensa o si destensa. Cada vez se asienta más en nosotros la idea de que se puede hacer una obra de arte con todo menos sin tensión. Como sabemos, la cuestión radica en que esa tensión puede construirse oponiendo los elementos más diversos. Hay tensiones situacionales, pero luego las hay estéticas, conceptuales, musicales, asociativas, y de muchas otras clases. Al prescindir a menudo de elementos situacionales, y al moverse en una relación más asociativa o abstracta entre la palabra y el cuerpo, no sabemos si nuestras piezas funcionan, la verdad. Sin embargo, hemos de confesar que, al calor de este punto de vista, cuando nos preguntamos si nuestras piezas están tensadas, nos damos una respuesta que desbanca el problema de si una obra funciona o no funciona.

Durante el proceso de creación de una pieza a menudo entramos en conocimiento de historias que elegimos no contar. Un pudor nos frena: no queremos convertir a los participantes en casos ejemplares. Para que puedan mostrarse de manera sincera y así reflejar en escena el estado de perplejidad que genera la formación de la identidad, los participantes no pueden ser víctimas sobre un escenario. Hay que estar muy atentos para no caer en un uso pornográfico de su intimidad. La línea es frágil, pero en cuanto es cruzada, y ni que sea un ápice de condescendencia se cuele en el escenario, hemos dejado de poner en escena a una persona, con toda su complejidad, y lo que se tiene enfrente es una visión de la persona bidimensional, digerible, abarcable y estereotipada en función de sus circunstancias, de su país de origen y de su clase social. Sin embargo, nosotros intentamos que nuestros espectáculos hablen de la identidad como un espacio misterioso del ser que escapa a cualquiera de esas categorías. Por ello, nuestro trabajo consiste en que los viajes externos

se conviertan en viajes internos. Preferimos trabajar creando paisajes asociativos, analógicos tanto a nivel de movimiento, como a nivel textual, en los que lo político, lo social o lo biográfico, aparecen de manera indirecta, velada, poniendo la imaginación como sustrato, denominador común y motor de la identidad.

Trabajar la imaginación desde el cuerpo y desde la palabra permite que salgan a la luz de manera lúdica los miedos, experiencias, realidades y alegrías que alimentan el inconsciente colectivo del grupo, y que exploramos durante el proceso y ponemos en escena en el espectáculo.

Trabajar en PIECE significa romper constantemente con nuestros estereotipos, a niveles mucho menos conscientes de lo que uno diría. Ver convivir a chicas de Pakistán con pañuelo, con chicas de la República Dominicana con un escote marcado, o incluso muchachas de un mismo país que, según si sus padres son musulmanes o no, van vestidas de manera occidental o van tapadas, junto con muchachos marroquíes, de Bangladesh o latinoamericanos, es un entrenamiento en el respeto importante. En un aula, sobre un mismo escenario, colisionan cuestiones de género, clase social, nacionalismo, relación con lo masculino y con lo femenino, relación con el cuerpo y con el lenguaje. No olvidemos que algunos de nuestros alumnos forman parte de aulas de acogida, están recién llegados y no hablan en ocasiones ni catalán ni castellano.

5. CONCLUSIONES

A menudo asistimos como espectadores a dos clases de espectáculos sociales. En unos, más cercanos al psicodrama, el trabajo escénico está al servicio de fines terapéuticos. En otros, a nuestro entender mucho más cuestionables, la problemática individual es puesta al servicio de un efectismo artístico. Los primeros trabajos suelen abarcar un período largo de tiempo, los segundos, suelen caracterizarse por una sospechosa brevedad, que a menudo revela alguna clase de fórmula metodológica que no tiene en cuenta sobre quién se aplica. Todos podemos caer sin darnos cuenta en cualquiera de estos dos extremos, por lo que ponemos mucha atención en movernos en un equilibrio que no responda a ninguna de estas líneas: tratamos de que el espectáculo sea a su vez un resultado artístico de interés y un proceso emocional a nivel humano que genere un cambio en quién lo lleve a cabo. En consecuencia, a lo largo de ocho meses de proceso, tratamos de movernos constantemente entre estas dos direcciones de sentido. Creemos en que el interés puede radicar en construir un espectáculo fuerte a nivel de experimentación artística, en el que incluso nos permitamos búsquedas que encontraríamos más barreras para ejercer en otros contextos profesionales, pero poniendo atención en no supeditar jamás ninguna experiencia dolorosa de los participantes a efecto teatral alguno, bien al contrario, teniendo en cuenta los procesos humanos

durante todo el trabajo. Por otro lado, pensamos que precisamente el hecho de construir un acto artístico en grupo es lo que le confiere al proyecto una capacidad transformadora a nivel emocional; siempre hay algo más importante que uno y que los sentimientos de uno, que es el conjunto, estando a su vez ese conjunto formado por los sentimientos de uno. Si alguien falla, el conjunto queda irremediabilmente alterado. Al mismo tiempo, nadie es imprescindible, porque el espectáculo está sostenido por todos. Hannah Arendt, en el ensayo “¿Qué es la autoridad?”, nos recuerda que la raíz etimológica de la palabra autoridad es *augere*, que significa “hacer crecer”. Para ella, la autoridad es reflexiva: no se ejerce sino que es concedida por los otros. En consecuencia, si quién tiene autoridad es quién hace crecer, el grupo, a pesar de mostrar su fragilidad y su perplejidad, y precisamente por mostrarla, se dota de autoridad a sí mismo, y por tanto de poder, al construir, al hacer crecer, un trabajo artístico entre todos.

Trabajar en PIECE ha representado para nosotros la constatación del enorme potencial artístico, sensible e imaginativo que tiene cualquier persona si se le da un espacio de escucha sin juicio. El potencial de creatividad es tan enorme que esta cuestión acaba volviéndose política, en la medida en que deja en evidencia la castración de la sensibilidad que representa parte del sistema educativo. Si la responsabilidad del arte es sostener la sensibilidad del mundo, en este contexto, dicha responsabilidad se vuelve acuciante.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DIDEROT, D. (1994). *La paradoja del comediante*. México D.F.: Siglo XXI.
- LEHMANN, H.T. (2013). *Teatro posdramático*. Murcia: CENDEAC.
- MERLEAU-PONTY, M. (1998). *Phénoménologie de la perception*. París: Gallimard.
- _____ (2003). *El mundo de la percepción, siete conferencias*. Buenos Aires: FCE.
- _____ (2010). *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires: Nueva visión.
- NANCY, J.L. (2002). *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu.
- ARENDETT, H. (1996). “¿Qué es la autoridad?”. En *Entre el pasado y el futuro*, 145-226. Barcelona: Península.
- RICOEUR, P. (1985). *Tiempo y narración, configuración del tiempo en el relato histórico*. Vols. I, II y III. México el D.F.: Siglo XXI.
- _____ (1990). *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI de España.
- _____ (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta.
- WEIL, S. (2007). *La gravedad y la gracia*. Madrid: Trotta.