



La escena donde volver a cohabitar

Marcelo Expósito

fabula Teatro Central, Sevilla

Teatros del Futuro

Teatros del futuro



Teatros del Futuro | Colección 2023 #2

Una colección de fábulas especulativas sobre futuros posibles para y desde los teatros, que se enmarca dentro del programa cultural de la Presidencia Española de la Unión Europea.

Comisarias

Natalia Balseiro, Idoia Zabaleta, Caterina Varela

Autor

Marcelo Expósito

La escena donde
volver a cohabitar



La escena donde volver a cohabitar

Marcelo Expósito

Orgullosas tiempo atrás de ser el espacio social donde tenían lugar las experimentaciones más ambiciosas con nuestros deseos y nuestros sueños de un futuro ideal, las artes radicales respiran hoy dificultosamente entre las dos maquinarias principales que colonizan actualmente nuestra capacidad colectiva de imaginar: la cultura televisiva de masas con su diseminación de distopías aterradoras, y los imaginarios supremacistas que dibujan mundos emblanquecidos donde las subjetividades discordantes —y toda diversidad— son hechas desaparecer. Este texto forma parte de una edición colectiva denominada *Teatros del futuro*, donde entiendo que se nos ha invitado a escribir en torno a las artes escénicas como un laboratorio en el que contrarrestar esas dos maquinarias de modelación totalitaria del imaginario colectivo; y a reflexionar, en sentido contrario, sobre cuáles serían o dónde identificamos que existen nuevas maneras de abrazarnos con una sensibilidad colectiva afectada hoy profundamente por la furia, el dolor, el miedo y la incertidumbre.

Este texto está enfocado sobre el Teatro Central de Sevilla (TCS) y su historia de más de tres décadas, durante las

cuales se ha dedicado a promover incansablemente una exploración de las artes escénicas como laboratorio de la imaginación social. Pero que también, en ese sentido, ha insistido una y otra vez en poner de manifiesto —principalmente a través de las presentaciones de sus temporadas anuales, publicadas como cartas al público por su director en todo este tiempo, Manuel Llanes— la relación estrecha que siempre ha considerado que debe existir entre el contenido de su programa y la formación democrática de los públicos: el TCS como un “espacio democrático para la libertad de pensamiento y de encuentro entre artistas y público [cuyos] retos aparecen en una época en la que los enfrentamientos y los conflictos se alternan con momentos de toma de conciencia y desesperanza. Una época en la que nuevas formas de pensar se anuncian o comienzan a imponerse” (Carta 2017-2018).

Reconstruir la capacidad de fabulación de las artes radicales no es una tarea sencilla. Requiere tanto recuperar su destreza para proyectar en altura como también excavar hacia abajo, remover entre los escombros del suelo que ahora pisamos y hasta sumergirnos en las profundidades de nuestras pasiones. Se necesita trabajar sobre la reformulación de estéticas experimentales —lo que significa también discutir a propósito de la vigencia o la obsolescencia de nuestros lugares comunes artísticos— tanto como resulta inevitable que la práctica artística se entreteja hoy con el análisis de las instituciones: el estado actual de los aparatos culturales, pero también de las instituciones públicas en general. Lo que requiere asimismo —por si todo lo anterior fuera poco— recapitular sobre el origen de la institucionalidad cultural española, sus déficits heredados, sus promesas incumplidas, pero también sus potencialidades como instancias desde donde reformular el significado de conceptos que hoy están en disputa como democracia o libertad, y desde las cuales volver a empoderar a una ciudadanía que necesita reconstituirse en un mundo en crisis. A nadie se le escapa que todas estas problemáticas resultan

vitales, llegan a ser en algunos momentos incluso literalmente una cuestión de vida o muerte.

El TCS es un caso de estudio privilegiado que nos facilita escribir procurando articular todas estas complejidades. Este texto comprende fragmentos fabuladores tanto como reflexiones metanarrativas sobre cómo diferentes tipos de imaginaciones futuristas entran en conflicto. Su lectura invita a un viaje que parte del TCS, amplifica detalles de su inmensa programación, tira de algunos hilos destacados de su tejido discursivo, se adentra en una genealogía de sus orígenes: porque, si observamos con precisión algunas de sus particularidades como institución, encontraremos que contienen características generales de la historia cultural y también política de nuestro país. Pero este recorrido se centra en su objeto de estudio tanto como por momentos se aleja, lo sobrevuela o lo rodea para volver a atravesarlo; siempre, en todo caso, inspirándonos en él. Les agradezco de antemano la generosidad de su atención y la paciencia que en algunos pasajes quizá deban tener. Pueden abstraerse sin problemas en algunos momentos para fantasear por ustedes mismas levantando la vista o para recogerse hacia dentro, hacia sus propias profundidades. Acomódense en sus asientos, les ruego por favor que apaguen sus celulares, ya remiten las luces de sala, les mantenemos por un instante —si no les importa— a oscuras y en silencio. Aun así, no olviden en ningún momento que no nos encontramos solas ni aisladas en esta sala. Que tengan un buen viaje.

*

Me avergüenza la banalidad de soñar que se me desprenden los dientes uno dos tres cuatro hasta que caigo en la cuenta de que en esta ocasión el desmoronamiento es de otra naturaleza. Una avalancha de mis piezas óseas se precipita chocando entre ellas como pedruscos en un aparatoso derrumbamiento. La piel que contiene mi carne se abre

mis pómulos mis ojos todo se viene pesadamente abajo y mis manos sobrecogidas no alcanzan a refrenar mi rostro mi cráneo mi cabeza toda se desarma deshaciéndose en grumos mezclados con terrones de tierra seca. Hasta mis manos progresivamente se desvanecen en el intento de atraparme sucumbiendo mientras siento que toda mi piel abandona la sujeción de mi cuerpo sin lindes que se desborda. Ingiriéndolo se tiñe mi sistema sanguíneo ahora soy también yo una vida suspendida entre animal y planta que camina liviana sin raíces ni sujeciones al terreno aunque temblorosa escapo por una calle lateral de esta ciudad repentinamente ajena. T me abraza por detrás elevándonos en el aire. Un taxón somos ahora un ramaje que nos entreteje para siempre aún más después de que T ha muerto. Cuando soy penetrado de nuevo por P y por E me rebaso por el vientre ahora soy todo un líquido primero blanquecino luego transparente que se derrama irrigando mis propios añicos infiltrándome por las enjutas estructuras centenarias de este hotel y de esta casona. Ya no siento más miedo ni siquiera me siento uno han estallado todos los espejos. En un gran órgano sin cuerpos devenimos una totalidad mutando en transformación sin aliento y sin embargo animada que se expande y se contrae latiendo con una pulsación rítmica caprichosa también ella sin contornos desconociendo convenciones materiales o territoriales. Abandonarse. Dejar de ser. Dejarse para empoderarse más.

*

A diferencia del nervioso sistema de la cultura contemporánea italiano —estructurado en gran parte como un entramado de fundaciones u otras iniciativas privadas que tiene su origen en el periodo en que las experimentaciones neovanguardistas ensayaron un maridaje de tiras y aflojas con el neodesarrollismo capitalista de la segunda posguerra mundial—, o a diferencia también de la robusta institucionalidad cultural francesa —que ha conformado tra-

dicionalmente un solo cuerpo con la organización de una estatalidad ilustrada jacobina de vocación expansionista—, una eclosión de equipamientos de cultura contemporánea se produjo en España, tras la muerte del dictador en 1975, formando parte del proyecto de reconstrucción democrática que tenía la voluntad de superar una dictadura de casi medio siglo. Hay un lugar común del lamento constante que aqueja al sistema de la cultura en España, de acuerdo con el cual nuestro régimen partidario habría prestado por lo general una atención insuficiente al valor de la cultura como herramienta para la educación ciudadana. Es un punto de vista que se debe reconsiderar. Al contrario, la construcción a gran escala de una institucionalidad cultural contemporánea posdictatorial formó parte integral de los proyectos de reforma política característicos de la transición democrática española, en sus variantes de orientación estatal, regionalista o nacionalista y con diversas identificaciones identitarias. Esa proliferación de grandes instituciones museográficas, teatrales, etc., por lo general concebidas mediante acuerdos público-privados, dotó de cuerpo a los anhelos idealistas de recuperar el tiempo perdido en el desarrollo de una cultura republicana que se vio truncada por la violencia tradicionalista de la Guerra Civil, tanto como representó también las ambivalencias de nuestra democracia de mercado que alcanzó precipitadamente su adolescencia en los años ochenta bajo la hegemonía neoliberal, un nuevo orden mundial a su vez cimentado sobre las derrotas de las insurrecciones anticapitalistas y antiestalinistas que proliferaron en torno a 1968.

Frente a la superficialidad de celebrar el campo cultural contemporáneo como una riqueza de por sí para nuestra sociedad, frente a la impotencia de denunciarlo como un sistema dominado por la lógica de la mercantilización, y también frente a la inocencia de condenarlo como un mero instrumento al servicio de los intereses estatales, nuestra verdad ha sido esta: la institucionalidad cultural contemporánea española se ha desarrollado durante los últimos

cuarenta años como un campo de batalla tensionado entre dos pulsiones: la aspiración utópica de refundar el campo cultural como la heterotopía de una república de las ideas radicales, y la implementación de la cultura como uno de los principales aparatos funcionales a la reconversión neoliberal del Estado y de la economía.

Los principales problemas de gestión política y administrativa que se han experimentado en el sistema institucional de la cultura contemporánea española, tanto los más estruendosos —por ejemplo, las discusiones a propósito de si la designación de las direcciones de los grandes equipamientos debería realizarse mediante concursos públicos o por nombramientos de confianza directos—, como aquellos que han lastrado el día a día de su conducción —por ejemplo, los desacuerdos sobre la correlación que se debería considerar razonable entre el volumen de los presupuestos públicos y la cuantificación de los públicos que asisten a las programaciones culturales—, se han originado en muchas ocasiones en el pulso entre esas valencias descritas. Hasta hoy. Porque la crisis cronicada del neoliberalismo durante estos últimos 15 años, una crisis sistémica de escala global que pone punto final a su hegemonía tal y como la hemos conocido durante el último medio siglo, está modificando los términos de estas disputas. Ahora que las formas conocidas del neoliberalismo están convirtiéndose en, o abrazándose a nuevas corrientes de autoritarismo, el campo cultural está deviniendo en uno de los principales campos de batalla de las guerras culturales ultraderechistas, pero también de las aspiraciones por una radicalización democrática. Los debates que de ahora en adelante se mantengan en torno a la reconstrucción democrática poscrisis del campo cultural, y en particular de sus instituciones, están obligados a tener en cuenta qué es lo que en el sistema de la cultura está en juego una vez más en la historia: sumar a favor de un nuevo salto emancipatorio o sucumbir a la enésima reedición de la violencia autoritaria. Suena grandilocuente. Pero si queremos tomarnos el campo cultural y

sus instituciones tan en serio como se lo toman los nuevos fascismos, más nos vale no renunciar a pensar en esta gran dimensión epocal.

*

El TCS se concibe, construye e inaugura justamente en el momento en que, alcanzando su epítome el proyecto español de amplificación de la cultura como herramienta de modernización democrática posdictatorial, esta hipótesis reformista entra también en crisis: el TCS nace en la inflexión histórica que supone en España el año 1992, que constituyó una culminación de cierta forma de entender el modelo transicional originado a mediados de los años 70, a la vez que marcó el inicio de unos problemáticos años 90 en los que el neoliberalismo —combinado en España con una inesperada recesión económica— estructuralizó la precariedad laboral, dogmatizó la dependencia de las políticas estatales con respecto a la especulación económica, aceleró la privatización de lo público, generalizó la inestabilidad de los proyectos de vida de las clases populares y las clases medias, y en definitiva revirtió las promesas de movilidad social que conllevaba el Estado de Bienestar, cancelándose así muchos de los pactos constituyentes originados en la transición democrática.

1992 fue con toda seguridad el año en que se produjo la mayor inversión promocional del Estado español en toda su historia reciente, orquestándose la celebración coincidente de varios eventos de masas comunicados internacionalmente: los Juegos Olímpicos de Barcelona, el Quinto Centenario del Descubrimiento de América, la Capitalidad Cultural Europea de Madrid y la Exposición Universal de Sevilla. Por encima de las diferencias que obviamente caracterizaron a cada uno de estos eventos —incluso con contradicciones y competencias entre sí—, se puede considerar sin embargo que 1992 supuso en su conjunto una

exacerbación—en el orden de cosas que aquí estamos conversando— fundamentalmente por dos motivos. El primero, porque exageraba una comprensión de los eventos culturales de masas como valorizadores de las ciudades que necesitaban competir distinguiéndose las unas de las otras en el mercado de la economía financiera global: esa es una de las peores simplificaciones en las que desembocó el proyecto modernizador originado en la transición democrática española. La cultura acababa entonces por reducirse tanto a una distinción de las singularidades locales contendientes —el buen clima, la vida nocturna, la simpatía autóctona, la gustosa gastronomía, el entretenido folklore, la educadora cultura clásica o el provocador arte contemporáneo en tanto que bienes de consumo para la industria turística mundial— como a un escenario para la máxima rentabilización económica de las inversiones financieras globales. Porque en 1992 esos grandes eventos se concibieron ampliamente como una coartada para impulsar regeneraciones urbanas que al mismo tiempo servirían de entrada a las inversiones financieras masivas.

El caso más ostensible fue sin duda Barcelona, pero, aunque fracasara en última instancia el plan original de convertir la sevillana Isla de la Cartuja en un terreno de acogida para la economía inmaterial global —donde se daría la mano el Parque Científico y Tecnológico con el Parque Temático Isla Mágica—, esto no significa que no fuera explícita la intención de transformar a futuro la ciudad de Sevilla convirtiéndola en algo así como en la capital de un renacimiento socioliberal andaluz para el siglo XXI. La Expo se clausuró simbólicamente el 12 de octubre de 1992, justo en el Quinto Centenario del desembarco de Cristóbal Colón en el continente que la colonización denominaría América. Desde la Isla de la Cartuja —y, por lo tanto, desde el TCS— se llega apenas caminando —atravesando el río Guadalquivir— a la Torre del Oro, una construcción erigida por el Estado musulmán almohade en el siglo XIII que quedó pegada posteriormente al Muelle de la Aduana donde des-

cargaban los barcos con el espolio proveniente del Imperio español de ultramar; la Isla y el TCS se encuentran también a corta distancia del Archivo General de Indias. Por si fuera poco, el TCS fue bautizado de esta manera no para remarcar su centralidad urbanística o cultural en la ciudad de Sevilla, sino para dejar constancia de quién era la parte simbólicamente dominante en el acuerdo público-privado que lo originaba, esto es, la inversión económica por parte del Banco Central. Parece ser que incluso se tuvo la intención de denominarlo Teatro Central Hispano, para reflejar así la fusión producida en 1991 —característica de un vertiginoso proceso de reordenamiento del sistema financiero español que también tuvo lugar en aquel periodo— entre los bancos Central e Hispano Americano, dos de las principales entidades financieras privadas españolas fundadas a inicios del siglo XX.

En definitiva, quiero decir, con todo lo anterior, que el TCS no nació simple y llanamente como una gran infraestructura más para el teatro contemporáneo, por valioso que esto hubiera sido ya de por sí. Nació en el interior de este abigarramiento conflictivo de capas históricas, resonante en un presente que se mostraba eufórico pero en cuyo interior nada era sencillo ni estaba exento de heridas, traumas, duelos y deudas. El TCS es uno de los equipamientos de nuestra historia reciente más característicos de la centralidad que la cultura adquirió en ese maelstrom que se generó en el ecuador del ciclo histórico neoliberal, surgido de la evolución misma de la democracia española posterior a la dictadura.

Dotar a la cultura de una funcionalidad en la reconversión futurista de ciudades y regiones enteras para competir en el mercado de la economía global durante el neoliberalismo, por lo tanto, no es una política que se haya intentado siempre necesariamente en el vacío, más bien al contrario. No resulta difícil encontrar correlaciones con el TCS y la Isla de la Cartuja en el ámbito del Estado español en torno a 1992.

Cuando Euskadi —marginada de la acumulación de grandes eventos que se estaban programando para 1992— acometió su propio plan de echar mano de la cultura para conducir un proceso de reconversión posindustrial, encontró en la importación de la franquicia del Museo Guggenheim diseñado por Frank Gehry —inaugurado finalmente en 1997— la síntesis ideal entre la historia heroica de la escultura vasca de vanguardia y el perfil estetizado de la robusta industria que en el área bilbaína de Abandoibarra y a lo largo de la margen izquierda de la Ría era sometida entonces a un devastador desmantelamiento. Una operación también análoga a la que se pretendía con la inauguración del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) diseñado por Richard Meier, cuya apertura en 1995 procuraba una síntesis entre, por un lado, el legado de la vanguardia artística catalana como quintaesencia de las largas luchas soberanistas de una nación sin Estado, y, por otro, la naturaleza de Barcelona como ciudad caracterizada históricamente por un cosmopolitismo moderno; un edificio que a la vez estaba pensado para funcionar como punta de lanza del enésimo intento de regenerar el Raval, un barrio históricamente considerado por las élites como una empecinada tumoración urbana. El complejo barcelonés de la Ciutat del Teatre se levantó en la montaña de Montjuïc formando parte asimismo del proceso de remodelación urbana impulsado por el horizonte de 1992, pero también porque la construcción de equipamientos culturales y educativos que coadyuvasen a la mejora de las condiciones de vida de las clases populares había constituido una reivindicación histórica de los movimientos vecinales —específicamente en esa zona—, además de que el teatro había sido uno de los principales campos de operaciones de las reivindicaciones democráticas y catalanistas contra el franquismo: el origen del actual Teatre Lliure se encuentra en el centro cooperativo fundado con el mismo nombre en 1976.

¿Por qué entonces, en el mismo sentido, construir precisamente el TCS —un equipamiento teatral con un edificio

diseñado por Gerardo Ayala— en la Isla de la Cartuja junto al Auditorio Rocío Jurado y el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC)? Apostaría a que la decisión se puede relacionar con la preciosa historia del teatro independiente andaluz como un dinamizador político de las luchas democráticas en el tardofranquismo. Tan legendaria es ya hoy la actividad del Teatro Estudio Lebrijano o La Cuadra de Sevilla, como importante resulta recordar que fue el Secretariado de Extensión Universitaria de la Universidad de Granada el que organizó la Primera Semana de Teatro Andaluz en 1975 y el Festival de Teatro Independiente de Andalucía en 1977-1978. Si la principal dirigencia del Partido Socialista tanto en los Gobiernos de España como de Andalucía en los años 80-90 provenía principalmente de ese clima contracultural de la Sevilla del tardofranquismo y la transición, la Granada contemporánea de aquel entonces era el lugar donde empezó a crecer intelectualmente muy joven Manuel Llanes, quien más tarde fue llamado a ponerse al frente del futuro TCS cuando ejercía como profesor de Teoría de la Literatura en la Universidad pública local.

*

El recurso de la cultura (así lo denominó George Yúdice) en tanto motor de la reconversión neoliberal global, y las artes radicales en tanto prácticas proyectivas de mundos por venir, consisten ambos en ejercicios de imaginación política futurista. Pero, de manera aparentemente paradójica, uno de los aspectos que más diferencia al uno del otro es su relación con el pasado. Fredric Jameson, en su famoso análisis del posmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío —publicado en 1984, pero popularizado, precisamente, a partir de su eclosión editorial en 1991—, señalaba cómo el desarrollo del tardocapitalismo iba de la mano con una representación ideal de la sociedad global como un mundo suspendido en el tiempo. A mi modo de ver, se ha simplificado esta hipótesis normalizándose el lu-

gar común según el cual el desarrollismo neoliberal avanzaba imponiendo violentamente la amnesia. Esto no me parece del todo exacto. Lo que el neoliberalismo ha ejecutado más bien es una práctica extractiva sobre el pasado —el extractivismo es el mecanismo fundamental del neoliberalismo en todas sus expresiones— cribando la memoria colectiva —incluyendo el acervo histórico de las impugnaciones vanguardistas— para transformarla en un fetiche, una decoración o una mercancía. Resulta inquietante revisar hoy la exuberante ceremonia inaugural de los Juegos Olímpicos de Barcelona en 1992, escenificada con la participación de Carles Santos o La Fura dels Baus, y prefigurada en muchos aspectos dos años antes por el perturbador Canto Telúrico a los Cimientos del TCS llevado a cabo por Albert Vidal en 1990, con el apoteósico protagonismo de una coreografía de grúas y excavadoras danzando al ritmo de música tradicional española. Es inquietante volver a verlo por el deslizamiento constante de significación que se producía en estos eventos rituales: de la articulación exitosa del vanguardismo artístico con la cultura popular y de masas (retomándose así de una manera muy atrevida el gran debate mantenido en el campo cultural republicano durante los años treinta) a su transformación en una estética de Estado facilitadora también de la reapropiación socioliberal de significantes tradicionalmente relacionados con las estéticas vanguardistas —pero de la misma manera ligados sospechosamente a la modernización capitalista— como son la innovación, el progreso o los descubrimientos, conceptos problemáticos de reavivar en un marco celebratorio que estaba inevitablemente sobredeterminado por el Quinto Centenario o por la evocación de las Exposiciones Universales (como las de Barcelona de 1888 y 1929 y la Iberoamericana de Sevilla en 1929), que fueron modelos históricos de espectáculos de masas instrumentales al imperialismo colonial europeo.

Yo creo que, frente a todo eso, la imaginación política futurista de las artes radicales, en vista de la crisis sistémica

y el paisaje arruinado que ahora habitamos como consecuencia del colapso del neoliberalismo, tendrá que operar cada vez más en el sentido contrario, a la manera en que Walter Benjamin pedía organizar una cultura revolucionaria opuesta al nazifascismo: excavando en busca de una memoria sepultada mediante un proceso valioso por sí mismo ya que supone —antes incluso de llegar a alcanzar algo en concreto— remover la tierra agitando capas asentadas. Como hacen los movimientos memorialistas cuando localizan y exhuman las tumbas NN de las personas víctimas de desaparición forzada por las dictaduras cívico-militares en Argentina o España: solo ya con la puesta en marcha de ese procedimiento tantísimas cosas se remueven. Y tal como lo ejerció la Societat Doctor Alonso en su obra *Y los huesos hablaron* (2016), donde restos óseos metafóricamente exhumados se expresaban dirigiéndose a nosotras mediante un lenguaje prediscursivo y con una conmocionante gestualidad extraverbal. A través de esas agitaciones, las artes radicales ya han generado en las últimas décadas constelaciones temporales en las que la imaginación del futuro se produce en el interior de un remolino donde el pasado, el presente y el porvenir colisionan entre sí de una manera antitética a la suspensión o la cosificación neoliberal de la historia. El ensayo prefigurador de *Y los huesos hablaron*, una serie itinerante de ejercicios de excavación sobre las palabras y los cuerpos que la Societat Doctor Alonso denominó *El desenterrador*, se realizó en el TCS con ocasión del Mes de Danza 2014. Su práctica preciosista de la exhumación nos ofrecía el reverso exacto de la periclitada erección monumentalista de estéticas vanguardistas neoliberales o de Estado, y nos remitía a la manera en que Heiner Müller planteaba —inspirado por Benjamin— que la memoria no debe ser un simple automatismo, sino que recordar requiere el trabajo de rescatar fragmentos precisos —tampoco caprichosos ni al azar— que nos sirvan para actualizar el pasado en el presente, tanto como nuestra prefiguración del futuro tiene que influir en aquello que ya sucedió sin que debamos darlo por clausurado. (De las obras de Mü-

ller, el TCS acogió en 2004 la *Medea-Material* en versión de Anatoli Vassiliev, y en 2020 repuso la legendaria *Elektra* que la compañía sevillana Atalaya había llevado a cabo 25 años atrás.) En la carta al público de esa misma temporada, Manuel Llanes explicaba que la programación estaba tejida por “una delgada línea roja” que conectaba *Ruz-Bárcenas* de Jordi Casanovas y Alberto Sanjuán (una oscura sinécdoque de la corrupción estructural del sistema político español surgido de la transición democrática) con el *Invernadero* de Harold Pinter adaptado por Mario Gas (una comedia siniestra sobre el autoritarismo de Estado escenificada en la metonimia de una institución hospitalaria) y *El triángulo azul* de Laia Ripoll y Mariano Llorente (un doloroso grotesco sobre la historia de los españoles y las españolas internadas en el campo de concentración de Mauthausen).

*

La programación del TCS ha ofrecido a lo largo de tres décadas, con una sistematicidad ejemplar, un muestrario amplísimo de las extensísimas derivaciones de las prácticas escénicas contemporáneas que Hans-Thies Lehmann resumió con la denominación de teatro posdramático en esa piedra angular que fue su libro de 1999. Afirmar esto puede sonar actualmente como una trivialidad, pero no me parece que resultase tan sencillo de poner en marcha ni que fuera previsible tal evolución dadas las condiciones — arriba relatadas— bajo las que se originó el TCS. Desde las primeras de sus cartas al público, es una constante en el discurso de Manuel Llanes aunar el par memoria/imaginación emancipada del porvenir y referirse de manera genérica a las artes antes que solamente al teatro o las artes escénicas: “el arte... nos devuelve nuestra identidad como sujetos autorizados a imaginar un destino construido por y para nosotros” (Carta 2013-2014).

De la misma manera, la noción de teatro posdramático buscaba abarcar los desbordamientos respectivos entre el teatro y otras artes experimentales que se efectuaron revolucionariamente entre las décadas de 1960-1970 y se multiplicaron —ya no como una excepción sino casi como un nuevo canon pluralista— entre las décadas de 1980-1990. Pero estas contaminaciones respectivas entre las artes vivas de la escena y otras artes experimentales no siempre se nos aparecían como armoniosamente semejantes al normalizarse como estéticas de la posmodernidad. Por ejemplo, el pastiche posmoderno, que consistía en una práctica celebratoria del fin de las utopías constructivas modernas —como deducía el libro de Robert Venturi, Denise Scott Brown y Steven Izenour sobre Las Vegas (1972)—, resultaba diametralmente opuesto a la manera en que las antiestéticas citacionistas o montajistas del posmodernismo de resistencia —como lo calificaba Hal Foster en 1983— ejercían también por su parte una crítica rigurosa de las derivas destructivas, autoritarias o excluyentes de los procesos históricos de modernización, pero sin descartar por ello —al contrario, intentando incluso reactivar— sus potencialidades emancipatorias incumplidas. Esa indistinción —llamémosla política— en la que en muchos momentos navegan las digresiones en torno al teatro posdramático es mi principal motivo de molestia con el libro de Lehmann y muchos de los ecos que ha provocado. En este orden de cosas, me parece que la perspectiva del tiempo nos permite apreciar cómo la programación del TCS no ha rehuído intervenir en estas polémicas a propósito de la funcionalidad reaccionaria, celebratoria o emancipadora de las estéticas posdramatúrgicas, posicionándose abiertamente en favor de construir una cultura posmoderna progresista que mirase además con cariño retrospectivo tanto a la naturaleza utópica de las experimentaciones originarias que gravitaron alrededor de 1968, como al papel que las prácticas teatrales cumplieron como expresiones de las luchas democráticas o contraculturales contra la dictadura.

Veamos qué sucedió paralelamente en otra institución antes mencionada aunque totalmente desligada del TCS, el MACBA de Barcelona. En 2007, tuvo lugar una exposición titulada *Un teatro sin teatro*, cuyo grupo curador estaba coordinado por el entonces director del museo, Manuel Borja-Villel, contando con la ayuda de Pedro G. Romero —quien durante años ha animado en Sevilla los entrecruzamientos entre artes experimentales y cultura popular, habiendo colaborado puntualmente con el TCS a través del metaespectáculo *La fiesta* (2018) del bailar Israel Galván, donde también participaba El Niño de Elche. El voluminoso catálogo de *Un teatro sin teatro* ofrecía —esto es lo interesante— una reconstrucción historiográfica en todo punto semejante a la de Lehmann y su conceptualización del teatro posdramático, pero sin mencionarlo ni en una sola ocasión. ¿Qué pretendo sugerir con esto? Fundamentalmente, dos ideas que en este momento me parecen importantes. En primer lugar, que, para afrontar las disputas que ya son consustanciales a las instituciones culturales en la crisis del neoliberalismo, resultaría de lo más inspirador remitirnos con detalle a cómo se produjo la tarea de hacer que algunas instituciones culturales españolas nacidas del clima espectacularizador de 1992 volvieran una y otra vez a su promesa incumplida de movilizar la cultura como un mecanismo para formar una ciudadanía emancipada. En segundo lugar, que la imaginación política de las futuras estéticas radicales poscrisis se gestará con toda seguridad en el seno de la gigantesca constelación que ya conforman indisociablemente las experimentaciones artísticas históricamente provenientes de las vanguardias artísticas y de las vanguardias teatrales. Y entiendo, en definitiva, que estas dos cuestiones —experimentación artística y experimentación institucional— han de operar estrechamente interrelacionadas.

En una conversación entre Stefan Kaegi de Rimini Protokoll y Héctor Bourges de Teatro Ojo que dinamicé para el Festival Iberoamericano de Teatro (FIT) de Cádiz en 2020, ambos coincidieron en explicar que sus respectivas prácticas

posdramatúrgicas construidas sobre bases documentales, aunque muy diferentes entre sí, se habían inspirado tempranamente en el giro documental que imprimió en el sistema internacional del arte contemporáneo la grandiosa exposición *documenta X* celebrada en Kassel en 1997. Titulé la publicación de aquella conversación así: “No se trata de reproducir la realidad sino de crear las posibilidades de potenciar un porvenir”, para contravenir algunos lugares comunes sobre el documentalismo —incluyendo el teatro documental— y pensando en la manera en que esa Documenta había planteado provocadoramente la urgencia de abrir el debate sobre cómo las artes contemporáneas podrían ayudar a prefigurar una imaginación política del siglo XXI. Su curadora, Catherine David, lo hizo retro trayéndose a las experimentaciones en torno a 1968 para romper así con la teología historicista de la autonomía del arte, poniendo el énfasis contrariamente en activar los vínculos entre el presente como problema, la historia del siglo XX como tragedia —pero también como semillero imaginativo— y la construcción de un futuro posneoliberal. Que tanto aquella exposición del MACBA como la *documenta X*, dos instituciones de arte contemporáneo, se remitieran para sus propósitos —como también lo hacía Lehmann— al surrealismo indomesticado de Artaud, al minimalismo materialista de Beckett, al despojamiento *povera* de Grotowski o al extrañamiento antinaturalista de Brecht no resulta raro, porque la clave histórica para la crítica de la autonomía artística ha sido el acercamiento del arte a la puesta en escena y a la ejecución efímera en tiempo real como dos quintaesencias de lo teatral. En 1967, en plena apoteosis promiscua de las artes experimentales, el poderoso crítico Michael Fried publicó un artículo, “Art and Objecthood”, donde denunciaba cómo la escultura minimalista se desviaba de su necesaria autonomía —con respecto al abominable mundo circundante, señaladamente la sociedad de consumo— y cómo renunciaba a su aspiración de trascendencia transhistórica por culpa de abrazar la teatralidad. Especialmente heréticas resultaban

aproximaciones interdisciplinarias como las que pusieron en práctica el escultor Robert Morris o el pintor Robert Rauschenberg con la performer, bailarina, coreógrafa y cineasta Yvonne Rainer. Con las acusaciones de teatralidad, Fried se refería a que el teatro —a diferencia del arte autónomo por antonomasia: la pintura abstracta— es una práctica donde la existencia de la obra se vincula inextricablemente a la copresencia de un sujeto espectador, a quien a su vez la obra haría consciente de estar ubicado en un lugar. Dicho aún de otra manera, lo que espantaba a Fried y a los sacerdotes de la autonomía del arte moderno no era tanto el contagio formal entre las artes neovanguardistas, sino el abandono de la obra de arte y de la especulación estética como fines, para situar a cambio en el centro la preocupación por experimentar con el cuerpo tanto del/la artista como del público. No es el artista, no es la obra, no es la institución: es el sujeto lo que debe preocupar. La producción de subjetividad en el interior de los dispositivos estéticos.

Eso que ya se describe tópicamente como la contaminación entre diferentes expresiones artísticas es probablemente desde hace tres décadas la norma de las estéticas posmodernas, y no la excepción frente al antiguo canon de la autonomía artística. Pero nos conviene discernir —como planteaba más arriba— entre un tipo y otro de celebraciones de la efusividad interdisciplinar. El paisaje de reverberaciones que hemos convocado en el párrafo precedente nos permite visualizar de manera sencilla la existencia de todo un trasfondo histórico proceloso, uno que nos autoriza a pensar que el tipo de experimentaciones que hoy se ha normalizado por los entrecruzamientos entre el arte contemporáneo y las artes escénicas, albergan la potencialidad de ir más allá de reproducirse como un ejercicio infinito pero ensimismado de variaciones formales. En la carta al público de 2015-2016, Manuel Llanes se manifestaba explícitamente en torno a esta cuestión, afirmando que “nuestra programación deja de lado los compartimentos estancos y

afirma la convivencia y el enriquecimiento entre formas de expresión escénica. Nuestra oferta podría definirse como interartística, y con permiso de [Pina Bausch] diríamos que [si una obra se trata de] teatro, danza, teatro de objetos, circo, performance... es algo que no nos planteamos jamás”. Esta formulación de lo interartístico, aun siendo claramente impugnadora del conservadurismo cultural, se mantenía no obstante extrañamente en una especie de evanescencia. (Aunque yo creo que Llanes ha sido consciente de la necesidad de despejar estas indeterminaciones cuando, por ejemplo, en la posterior carta al público de 2016-2017 reivindicaba un carácter “indisciplinar” para las prácticas artísticas que dejaría atrás la recurrencia tópica a lo multidisciplinar que fue un lugar común de los años ochenta, antes de que se fundara el TCS.) Pero quien se pronunciaba así se cuidaba también de elegir como ejemplos concretos de esa programación interartística o indisciplinar del TCS *La máquina de la soledad*, un ejercicio metaficcional de (Jomi) Oligor y Microscopía (Shaday Larios) que reconstruía públicamente un mundo de vida privado a partir del hallazgo fortuito de una maleta de cartas amorosas intercambiadas por una pareja anónima; o *Cabeza de Vaca*, la experimentación sísmica que con su propia identidad efectuaba en escena María Cabeza de Vaca remitiéndose a la historia de su antepasado, el conquistador español de Norteamérica, de quien revelaba que ha heredado de veras su apellido.

Esa carta al público invitaba entonces a pensar de una manera más amplia una discusión que no tendría por qué limitarse a los artefactos artísticos, sino que también podría extenderse al análisis institucional, implicando tanto a una obra escénica o una instalación de arte contemporáneo como a un museo, un teatro, un festival o una bienal, siempre y cuando su propósito no se reduzca a llevar a cabo una selección meritoria de contenidos simpáticos para con los criterios sancionadores establecidos por un sistema cultural, sino en concebir un programa que, “como si se tratara de una producción artística, sea fruto del momento social

que lo segrega”, y sirva por lo tanto para situarnos en el mundo, no sin dotarnos de las herramientas que nos faciliten —como hemos citado arriba— modelar nuestra propia identidad, autorizándonos así como sujetos a imaginar un futuro construido por y para nosotras.

*

Cuando el 14 de marzo de 2020 se decretó en España la cuarentena preventiva por la aterradora pandemia de la que nuestro país acabó siendo un epicentro mundial, el TCS tenía programadas una obra de teatro, *Canción para volver a casa* de Denise Despeyroux, y una pieza de danza, *Dark Field Analysis* de Jefta van Dinther. Si caemos en la cuenta de sus títulos, nos suena peor que una humorada siniestra. Podemos menospreciar la coincidencia considerándola una mera casualidad. O podemos reafirmar nuestra creencia en la capacidad proyectista que tienen las prácticas artísticas radicales y en su carácter prefigurador de futuros. Ambas capacidades requieren operar además con un radar bien sintonizado con el clima de los tiempos.

Tengo la impresión de que, en última instancia, la casa a la que se fantaseaba regresar en la obra de Despeyroux no era en realidad el espacio doméstico privado, sino el Uruguay del que su familia se exilió en 1974 escapando de la dictadura cívico-militar. Aunque la obra no exhibía ninguna señal evidente de tales circunstancias biográficas, a tenor de las anotaciones adjuntadas por la autora tampoco me parece arriesgado interpretar que la imagen íntima de la casa invocaba las escalas inconmensurables del dolor por una comunidad política que fue violentada, del deseo por un territorio existencial que se pudiera acaso reconstruir o de la idealización de un origen perdido del que nos alejaron a la fuerza y al que se anhela impotentemente regresar. Por su parte, y en un sentido inverso, los campos oscuros a los que remitía el título de Van Dinther no eran los espacios abier-

tos desconocidos en espera de ser conquistados que nos vendrían rápidamente a la mente tras leer por vez primera el título, sino la profundidad de las corrientes sanguíneas del cuerpo humano estudiadas con precisión microscópica mediante instrumentos tecnológicos. Por si nuestra estupefacción no fuera suficiente, sucede que la pieza de Van Dinther que hubo de cancelarse por la expansión arrasadora de la covid-19 estaba basada en *Viaje fantástico* (1966), la película de Richard Fleischer que utilizaba la imaginería de las epopeyas espaciales de ciencia-ficción para relatar la inmersión de una nave pilotada por un equipo médico en el sistema sanguíneo de un ser humano en coma. En esta caja de resonancias, pareciera que la programación del TCS habría intuido la llegada de un momento en el que se desestructuraría la relación normalizada de escalas entre lo más íntimo —incluso entre lo más profundo, nuestro propio interior físico, psicológico o emocional— y aquello que alcanza una escala tan inabarcable como la amenaza distópica de una eventual desaparición masiva de nuestra especie a consecuencia de los abusos ejercidos continuamente sobre los ecosistemas planetarios. O también la memoria infame de las incalculables desapariciones ocasionadas por las violencias históricas de los fascismos: el TCS programó en noviembre de 2020, todavía bajo medidas sanitarias preventivas, *Shock (El Cóndor y el Puma)* de Andrés Lima, una obra sobre el Golpe de Estado chileno basada en *La estrategia del shock* (2007), el libro donde Naomi Klein explicaba cómo el neoliberalismo, para avanzar, había recurrido históricamente a impactos emocionales brutales ejecutados sobre poblaciones civiles enteras, mostrándonos así una correlación entre neoliberalismo y fascismo que, si angustiaba al ser pensada durante la pandemia, a la vista de los últimos años se ha convertido en estremecedora.

Durante la cuarentena, la casa y nuestro propio cuerpo dejaron de constituir los lugares por antonomasia en los que el sujeto se afirma sintiéndose protegido y reconociéndose como uno, experimentando por el contrario en ese

momento un extrañamiento de sí, una sensación de *unheimlich* de una profundidad tan radical y de un tamaño tan espantoso como nunca antes habríamos sufrido de una manera tan común en nuestro ciclo biográfico. Una sensación compartida como humanidad en conjunto aun por encima de las desiguales condiciones materiales con las que diferentes tipos de seres humanos tuvieron que atravesar esta desestructuración general del orden previo, poniéndose entonces de relevancia, a pesar de todo, cómo a las vidas distintas sobre el planeta se les otorgan también diferentes valores. Levantada esa primera cuarentena en España tres meses después de su inicio, la programación del TCS se reanudó mostrando en octubre de 2020 *La domesticación*, capítulo primero de una trilogía planificada por Luz Arcas/La Fármaco. Iniciada en Guinea Ecuatorial en 2016, concebida como una pieza sobre nuestra particular historia —todavía hoy negada— de violencia colonial sobre los cuerpos africanos, también esta obra parecía estar dotada del don de la prefiguración. Me pregunto qué debió suscitar en el público todavía sometido al disciplinamiento preventivo anticovid el enfrentarse a los cuerpos sacudidos en la escena tanto por una invisible violencia externa como también por un indescifrable terremoto interno, como si el cuerpo estuviera siendo no solamente domesticado por la normatividad colonial sino también colonizado él mismo por dentro. ¿O acaso eran esos espasmos el resultado desgarrador que provocaba sobre el cuerpo el pulso que se libraba sobre el sujeto mismo como un campo de batalla entre una fuerza de dominación y otra contraria de resistencia o de liberación?

*

Lo que sí puedo relatar es qué me provocó en mi propio cuerpo salir a la calle justo tras la cuarentena para asistir a la puesta en escena de *Inventions* de Mal Pelo con motivo del Festival GREC de Barcelona. Caminando todavía

torpemente, desacostumbrados a respirar con mascarilla asfixiados por el calor del verano, aún temerosos de la posibilidad de un contagio por contacto o por cercanía de las respiraciones, entramos con una solemnidad entristecida al Museu Marítim de Barcelona para sentarnos silenciosamente guardando distancias de dos metros. Pero una vibración extraña se fue percibiendo mientras evolucionaba la obra. *Inventions* era la tercera parte de la tetralogía de Mal Pelo basada en la música de Bach, cuya segunda parte, *Variations*, se había interpretado en el TCS en enero, es decir, apenas dos meses antes de la cuarentena. La serie de Mal Pelo sobre Bach produce algo así como sucesivos ecos sonoros y cinéticos, cuyas diferentes tonalidades van entrando en resonancia para provocar como resultado narrativas emocionales sin argumento que resuenan en las arquitecturas mismas de los espacios donde se ejecuta; lo que significa, en definitiva, que los cuerpos del público son instancias que se ven atravesadas por esas vibraciones: esa es la obra. Tras el final, unos segundos de suspensión y de repente un llanto colectivo rompió junto con el aplauso. Maria Muñoz y Pep Ramis tomaron la palabra para transmitirnos la emotividad que les había supuesto actuar por vez primera después de la cuarentena y todavía en pandemia, y sucedió otro imprevisto: ante la constancia de que nadie deseaba marcharse, repitieron una de las escenas: un fragmento de *El arte de la fuga* interpretado en movimiento por un cuarteto de cuerda que era desplazado por el espacio escénico al empujar bailarines y bailarinas la plataforma móvil que soportaba a los músicos. Jamás había asistido en mi vida a un bis en una obra escénica.

Algo nos había sucedido que todavía no lográbamos captar. Siguiendo instrucciones, nos dispusimos a salir ordenadamente con mucha emoción en silencio, manteniendo disciplinadamente las separaciones de seguridad. Entonces caí en la cuenta: las distancias entre nosotras no eran longitudes vacías de separación, sino el espacio que abríamos respetuosamente para dejar lugar a quienes se habían mar-

chado durante la cuarentena pero cuyas ausencias, todavía no procesadas por la falta de un duelo, seguían aquí presentes. Nos encontrábamos allí conviviendo los vivos y los muertos, compartiendo por fin el espacio ritual copresencial que la cuarentena nos había impedido. Antes he intentado aportar argumentos historiográficos o reflexivos sobre la importancia que cada vez más van a adquirir las prácticas artísticas radicales que construyen situaciones de copresencia, y están basadas en la ejecución en tiempo real de procedimientos que facilitan producir experimentalmente nuevas formas no solo de conciencia sino también de subjetividad. Que instituyen situaciones de convivencia temporales, efímeras, pero a su vez reproducibles, replicables en otras condiciones, como si la reconstrucción de esta sociedad dañada tuviera que realizarse no mediante un monumental diseño utopista de escala omniabarcante, sino ensamblando fragmentos y ensayos, prototipos y maquetas. Pero hay también por lo tanto, estoy convencido, motivos más intangibles, llamémoslos —disculpádme la bobería— profundos, para explicar el evidente giro teatral de las artes contemporáneas, que se puede observar de manera muy ostensible con posterioridad a la pandemia, motivos que se me revelaron aquel día mediante aquella epifanía en la que vi a nuestros desaparecidos sentarse ocupando los espacios de separación entre nuestros cuerpos físicos para presenciar juntas una obra escénica, y salir después a la calle caminando respetuosamente con nosotras colmando los vacíos de las distancias de seguridad. Cuando el mundo tal y como lo conocíamos se derrumba, el espacio y el tiempo donde cohabitan las vidas que fueron, las vidas que existen y las vidas por venir se convierte en un todo.

Es por todo esto que la experimentación de las artes contemporáneas radicales constituye en este momento histórico una cuestión de vida y muerte, no es una mera decisión de políticas públicas o una opción de gustos personales. La carta al público con la que Manuel Llanes presentaba la temporada 2020-2021 —inmediatamente posterior a la

primera gran cuarentena y todavía con los cuerpos resentidos y sometidos a privaciones— elaboraba un imaginario liminar (“La espera... solo significa una transición, un tiempo de tránsito”), relacionado también con la relación entre palabra y silencio (“sin el silencio, la palabra no existe”), entre cuerpo e imaginación (“El cierre de la ciudad significó la soledad para todos... [si bien] el abandono del cuerpo era aislamiento [pero también] el triunfo de la pura fantasía”), remitiéndose a una extraña invocación de Kafka: la del titubeo antes del nacimiento. Apenas tres años más tarde, toda esta especulación transicional que fue ampliamente compartida parece haberse dejado atrás por completo. Los ritmos productivistas han impuesto un retorno a una nueva normalidad en la que sin embargo estallan sin parar los síntomas de que la vuelta al orden no funciona.

En ese clima de problemática restauración, Pablo Messiez decidió realizar *La voluntad de creer* (2022), una variación escénica sobre *Ordet* (1955), el film de Carl Theodor Dreyer, que también se representó en el TCS. La escena culminante de *Ordet* es muy conocida. El inesperado fallecimiento de Inger a consecuencia de un parto abortado desencadena en la familia un dolor pavoroso. Su hija, apenas una niña, toma la mano del loco Johannes y, rogando frente al cuerpo yacente, logran resucitarlo. Cuando esa escena se aproximaba en *La voluntad de creer* esperábamos alguna escenificación distanciada, imposible provocar asombro frente a la recreación de una situación mil veces ya vista en la pantalla. No fue así. Nuestra conmoción fue descomunal cuando el cuerpo presente de Inger se levantó de nuevo. Esa repetición que sucedió ante nuestros ojos no fue una reproducción mecánica sino un puro acontecimiento ritual. Cuando regresamos al aire libre y nos repusimos de la turbación, comprendimos hasta qué punto estábamos necesitadas de asistir a ese milagro. ¿Cómo hemos podido pasar por alto cuánto tiempo cuesta sanar tantos cuerpos malheridos y que el duelo —que no pudimos tener— por nuestros seres fallecidos resulta imprescindible para enca-

denar en un círculo infinito el silencio después de la muerte con el titubeo antes del nacimiento? En la crisis sistémica global, los engranajes crujen a pesar de los empeños dominantes por retornar a unas maneras de vivir, de producir o de relacionarnos entre nosotros o con el mundo que ya han sobrepasado el límite de lo soportable. Y esos chirridos se confunden con los gritos de disconformidad. Las artes experimentales tienen precisamente la misión de realizar — multiplicándola— esa liminalidad donde se producen los imprescindibles ritos de tránsito: provocando interrupciones de la temporalidad, intercalando suspensiones en los ritmos impuestos que ya no funcionan, de tal manera que se construyan escenas donde experimentar otras maneras de cohabitar y se generen vórtices a través de los cuales se expresen las voces doloridas: pero de un modo radicalmente diferente a como las embravece hoy masivamente la pulsión de muerte fascista, con sus respuestas falsas y letales a problemas y dolores —no obstante— muchas veces verdaderos. Es decir, facilitando que se abran paso todas las vidas pasadas, presentes y futuras, humanas y no humanas, animadas e inanimadas, dotándose todas entre sí de la misma importancia en una escena por venir donde convivir de nuevo.

*

Manuel Llanes ha abandonado ya la dirección del TCS después de casi cuatro décadas al frente de la institución. Un extraño *impasse* político ha dejado momentáneamente al TCS en suspenso directivo, de tal manera que, por debajo del radar administrativo, el personal trabajador de la casa y varios artistas y grupos, colaboradores habituales en los últimos años de la dirección de Llanes, se han organizado para llevar las riendas en tanto en cuanto no se tomen determinaciones gubernamentales en sentido contrario. Piensan que, de esta manera, no solamente no rompen con la herencia de la gestión de Llanes, sino que incluso parten de ella para impulsarla más allá, de la manera más radical posible.

Pronto llega el primer gran reto que debe resolver esta cooperativa improvisada de autogestión: un correo electrónico remitido personalmente por Jan Fabre propone producir como un proyecto específico para Sevilla una segunda versión del *Mount Olympus – to glorify the cult of tragedy – a 24 hour performance*, la majestuosa obra escénica de 24 horas ininterrumpidas que supuso una enorme conmoción cuando se representó en el TCS en el año 2016. Tras las primeras dudas, se decide convocar a Fabre en las oficinas del TCS para una reunión presencial.

Dos semanas más tarde, cuando Fabre acude por fin a la cita, el grupo cooperativo ha tenido tiempo de pensar. Las condiciones que se le plantean son tres. Una, que sea él mismo quien encuentre la financiación para todas las etapas del proceso de producción, de tal manera que los pocos recursos de los que el TCS en ese momento dispone no se agoten con el proyecto de Fabre. Dos, que se encargue de poner en funcionamiento la propuesta pero que no sea él mismo quien finalmente la ejecute. La imagen pública de Fabre todavía se resiente de la sentencia judicial que en 2022 lo condenó a 18 meses de cárcel por acoso laboral y sexual —tras haber sido señalado por numerosas víctimas de abusos mientras trabajaban en su compañía, decidiéndose organizar una campaña pública característica del movimiento *#MeToo*—, a consecuencia de lo cual el TCS ya tuvo que suspender la producción en marcha de dos obras concebidas específicamente por Fabre para Sevilla. De todas maneras, la cooperativa gestora improvisada al frente del TCS explica a Fabre que, más allá de ese reparo particular, prefiere experimentar con formas asimismo cooperativas de coproducción teatral. Lo que conduciría a la tercera condición: se le pedía a Fabre explicar su proyecto a organizaciones vecinales sevillanas, de tal manera que fueran ellas mismas las que al final del proceso se reapropiaran de la propuesta adaptándola para llevarla a cabo.

Inopinadamente, Fabre acepta. Decide trasladarse con su propio equipo a la ciudad por un tiempo indeterminado para arrancar voluntarioso su colaboración con este experimento. Manuel Llanes, viejo gran amigo de Fabre, y que hasta entonces se había mantenido respetuosamente al margen de las evoluciones de la institución después de su marcha, se ofrece amablemente a acompañar el proceso de la manera que se considere más conveniente. Llanes reconoce en este proyecto una oportunidad de restañar la dolorosa decisión que tuvo que adoptar suspendiendo la colaboración que se había puesto en marcha en 2022, y también, mediante este nuevo intento, desea que Fabre repare, experimentando él mismo una manera nueva de coproducir, aquellas formas tóxicas de relación que las denuncias del *#MeToo* revelaron.

Esta fantasía surgió durante un taller colectivo en Azala Espacio de Creación, donde se nos reunió a quienes formamos parte de *Teatros del futuro* con el fin de especular de la manera más ilimitada posible acerca del porvenir de instituciones teatrales españolas independientes o públicas de diferentes escalas, como es el caso del TCS. El fin de esta historia delirada lo dejamos sin embargo en suspenso, porque no me parece tan importante dotar de una conclusión a esta fábula como intentar interpretarla, saber leer qué nos expresa toda esa sintomatología sobre las incertidumbres, las inconformidades, las impugnaciones, las expectativas, las contradicciones, las idealizaciones, las ansiedades y las nuevas radicalidades y deseos del presente.

*

Extendido en el sofá mirando a través de los ventanales el cielo oscureciéndose por la tormenta al anochecer la voz de mi padre me habla clara al oído como hacía una eternidad que no la había escuchado. Desde mucho antes de enronquecer por su tumor años y años antes cuando todavía

estaba vivo y su muerte no era ni siquiera un mal sueño. Me levanto alterado me desplazo por el estudio flotando sin pisar el suelo buscándolo pero no lo veo. L me lleva de la mano al claro del bosque la nevada ha bajado desde la montaña me envuelve en un ritual de reconciliación haciéndome danzar con los ojos cerrados girando sobre mí mismo para que nos rocemos azarosamente con las manos los brazos extendidos su cuerpo y el mío se descontrolan ya fuera de eje. Me dejo caer en el gélido espesor mullido que me acuerpa acolchándose visualizo a mi hijo que muchos años después se dejará acoger por este mismo suave blanco por primera vez en su vida al otro extremo del mundo. Siento mi temperatura descender por debajo de la ropa en los bordes de mi piel en el interior de mi cuerpo en el riego sanguíneo que se desacelera. Ya no tengo ni frío ni calor soy las ramas peladas de los árboles soy las hojas al vuelo soy los troncos robustos alrededor de mí el cielo nublado y el sol que se filtra golpeando lo que antes fueron mis párpados. Diluido en el aire el espacio se me hace infinito ¿padre dónde estás que no puedo abrazarte? ¿Dónde estás padre dónde?...

*

Este texto se ha escrito para formar parte del proyecto *Teatros del futuro*, convocado en el marco del Programa Cultural por la Presidencia Española del Consejo de la Unión Europea 2023. Quiero agradecer a las organizadoras Maral Kekejian, Natalia Balseiro, Caterina Varela e Idoia Zabaleta por su enorme generosidad, a Manuel Llanes por su cariño en el trato y a mis compañeras de escritura Cris Balboa, Vito Gil-Delgado, Jara Rocha e Isaac Rosa por el aprendizaje común durante el encuentro en Azala. Muchos datos históricos sobre la fundación del TCS me los ha facilitado la investigación *Del descubrimiento al renacimiento. 30 años del Teatro Central de Sevilla* (Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 2022), escrita por Esther Jerez López y Laura López Palma. Inicié la redacción de este texto mientras residía en la Academia de España en Roma y lo he finalizado mientras realizo mi trabajo para la XVI Bienal de arte contemporáneo en Cuenca (Ecuador). Quiero dedicarlo a mis sobrinos sevillanos Nicolás y Simón, con todo mi amor, por su futuro.

Teatros
del futuro

Teatros del Futuro

Colección 2023 #2

Teatros del Futuro es una colección de fábulas especulativas sobre futuros posibles para y desde los teatros, que se enmarca dentro del programa cultural de la Presidencia Española de la Unión Europea, un programa cultural descentralizado que tiene la vocación de ser transversal, accesible y contemporáneo, para construir puentes y nuevos relatos de la Unión Europea mediante la interacción entre territorio, población y cultura.

Teatros del Futuro es un proyecto que se inspira en *Borradores del Futuro*, una colección de relatos cortos que imaginan el futuro de alternativas partiendo de experiencias concretas actuales. En esta ocasión, tomando como referencia cinco proyectos inspiradores en relación a las artes vivas del territorio estatal, invitamos a cinco artistas-escritoras, a escribir una fábula a partir de una de esas experiencias, que nos ayuden a imaginar cómo esas prácticas se expanden en un futuro más o menos lejano.

Marcelo Expósito

Marcelo Expósito es un artista manchego que acaba de residir en la Academia de España en Roma entre 2022-2023. Su obra ha sido objeto de exposiciones individuales y retrospectivas en el ámbito internacional. Ha expuesto en bienales de arte en Venecia, Berlín, Taipei, Murcia, Buenos Aires o Cuenca (Ecuador). Ha actuado recientemente con el grupo teatral argentino La Columna Durruti en el Festival Iberoamericano de Teatro (FIT) de Cádiz, el Festival de Otoño de Madrid, el Santiago a Mil de Santiago de Chile y el Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA). Su obra forma parte de colecciones públicas como las del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), el Museo Reina

Sofía (Madrid), Artium Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco (Vitoria) y el MUAC (Ciudad de México). Entre sus publicaciones se cuentan *Walter Benjamin, productivista* (2013), *Conversación con Manuel Borja-Villel* (2015) y *Discursos plebeyos* (2019). Ha participado en movimientos sociales desde hace tres décadas y ejerció los cargos de secretario del Congreso y diputado en las Cortes Generales españolas (2016-2019).

Teatro Central, Sevilla

El Teatro Central de Sevilla, creado para la Exposición Universal, lleva más de 30 años bajo la dirección de Manuel Llanes, quien a lo largo de todos estos años genera uno de los proyectos internacionales de artes escénicas más relevantes y estables del estado. El Teatro Central nos ha permitido conocer el trabajo y la trayectoria de los grandes artistas europeos de referencia del Siglo XX y ahora del XXI.

A través de una curaduría comprometida con el teatro y la danza europeas de Vanguardia, con carácter estable, ha sabido comprometer al público de una ciudad como Sevilla a través de la confianza que en él han depositado a lo largo de los años, con la programación artística internacional del teatro.

A través de los gestos sencillos del rigor, la continuidad, la confianza y la pedagogía, el Central es hoy un lugar cuyos públicos han podido conocer a lo largo de los años los grandes nombres de la danza y el teatro europeos.



Teatro del futuro

Este texto de la colección 2023 se publica dentro
del marco de la Presidencia Española
de la Unión Europea

