

Protocolos de intimidad:

Programación y artesanía de la experiencia teatral inmersiva.

Paula Pascual de la Torre
Tutor: Roberto Fratini
Màster Universitari en Estudis Teatral
2018-19

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer a mi tutor, Roberto Fratini, el acompañamiento y el saber brindados en estos meses. Su rigurosidad y exigencia ha sido una fuente de aprendizaje para mí a muchos niveles. También quisiera destacar la importancia de la colaboración de los artistas entrevistados: Gabriella Salvaterra, Riccardo Brunetti, Emanuele Nargi, Enrique Vargas y Nelson Jara, sin cuya búsqueda y trabajo no podríamos investigar. Gracias a Emanuele por abrirme las puertas del teatro inmersivo y a Paula Cueto por las constantes conversaciones. Paralelamente, quisiera agradecer a mi familia y amigos por tanta complicidad a lo largo del proceso.

RESUMEN

El objetivo del presente trabajo es, por un lado, analizar las estrategias a través de las cuales el teatro inmersivo articula la interacción con el público y las diferencias específicas entre esta y otras modalidades del llamado teatro participativo; por el otro, articular la hipótesis de que precisamente la intimidad - como condición, situación o emoción - sea el elemento más característico y vertebrador de los fenómenos de participación que se dan en el formato inmersivo.

Partiendo de la definición que hace Josephine Machon de teatro inmersivo en su libro *Immersive Theatres: Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance* se asume que, a diferencia de cuanto ocurre en los formatos teatrales tradicionales, y de cuanto ocurre en otras variantes del teatro participativo, el teatro inmersivo es aquel que crea un “medio” o un ambiente en el que el espectador se sumerge junto al performer. Se analizará la intimidad como factor poético determinante desde un punto de vista tanto dinámico como espacial para la definición de dicho “medio”. El análisis tendrá en cuenta las tensiones semánticas implícitas en el término *Einfühlung*, acuñado por el filósofo alemán Theodor Lipps y que hace referencia al “sentir (desde) dentro” que experimentamos al ser “incluidos”, como en un ambiente o “medio”, en la obra de arte con la que entramos en contacto.

Los estudios de caso en los que se apoya este análisis conciernen la compañía *Teatro de los Sentidos*, el proyecto de colaboración de *Project XXI* con *TerreMoto Performance* y la *Compañía de Gabriella Salvaterra*. Los artistas en cuestión han sido seleccionados porque sus trabajos cumplen de forma paradigmática con todos o algunos de los requisitos que este estudio y sus precedentes teóricos asocian a la idea de inmersividad.

PALABRAS CLAVE

Teatro inmersivo

Intimidad

Participación

ABSTRACT

The objective of this work is on the one hand, to analyse the strategies through which immersive theatre articulates the interaction with the audience and the specific differences between this and other modalities of the so-called participatory theatre; on the other, to articulate the hypothesis that intimacy - as a condition, situation or emotion - is the core and most characteristic element of the participation phenomena that occur in the immersive format.

Based on Josephine Machon's definition of immersive theatre in her book "*Immersive Theatres: Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance*", it is assumed that unlike what happens in traditional theatrical formats, and what happens in other variants of participatory theatre, immersive theatre is one that creates a "medium" or an environment in which the spectator immerses themselves along with the performer. Intimacy will be analysed as a determining poetic factor from both a dynamic and a spatial point of view for the definition of such a "medium". The analysis will consider the semantic tensions implicit in the term: "*Einführung*", coined by the German philosopher Theodor Lipps, which refers to the "feeling (from) within" that we experience when being "included", as in an environment or "medium", in the work of art which we come in contact with.

The case studies on which this analysis is based involves the company *Teatro de los Sentidos*, the collaborative project, *Project XXI with TerreMoto Performance*, and *Gabriella Salvaterra's theatre company*. The artists in question have been selected because their work meets in a paradigmatic way with all or some of the requirements which this study, and its theoretical precedents, associate with the idea of immersiveness.

KEY WORDS

Immersive Theatre

Intimacy

Participation

SUMARIO

1. Introducción	1
1. 1. Metodología y estructura	1
1.1.1 Breve Introducción de los casos	2
a) <i>Dopo</i> de la Compañía Gabriella Salvaterra.....	2
b) <i>All Cats Are Beautiful</i> , proyecto de colaboración entre la compañía Calatea, Emanuele Nargi (TerreMoto Performance) y Riccardo Brunetti (Project XX1).....	3
c) <i>El Hilo de Ariadna</i> de Teatro de los Sentidos.....	3
1. 2. La participación y sus formas en teatro	4
1. 3. El teatro inmersivo.	7
1. 4. Hipótesis: La intimidad como clave de la experiencia inmersiva.....	9
1. 5. LA INTIMIDAD: definición pertinente.	10
2. Modos de construcción de la intimidad en la escena inmersiva.....	12
2. 1. Derivas de lo extraño – familiar.	12
2. 2. A través de la piel: la visión periférica.	14
2. 3. La intimidad como intercambio y negociación.	16
2. 4. Arquitectura de la intimidad	19
2.4.1. La casa y lo propio	19
2.4.2. La Catábasis y lo ajeno	20
3. Conclusiones.	23
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	26
ANEXOS.	28
Anexo 1 - Entrevista a Gabriella Salvaterra	28
Anexo 2 - Entrevista a Emanuele Nargi y Riccardo Brunetti.....	35
Anexo 3 - Entrevista a Nelson Jara.	41
Anexo 4 - Ilustraciones.	45

1. Introducción

1. 1. Metodología y estructura.

La metodología empleada en este artículo es cualitativa. Se ha basado en la consulta de la bibliografía pertinente, en la realización de entrevistas y en el análisis de diferentes piezas de teatro participativo y, en concreto, de teatro inmersivo¹. Las entrevistas a los artistas seleccionados serán citadas a lo largo de este texto por su valor referencial y testimonial en una materia cuyo análisis no se veía refrendado por una literatura crítica extensa.

Este TFM inicia con una introducción general sobre los formatos del teatro participativo, estableciendo una taxonomía sucinta de diferentes tipologías o fenomenologías de la participación en este marco específico. El objetivo de esta introducción es aislar para su mejor comprensión el teatro inmersivo, concreto objeto de este estudio. Se profundizará en la definición de teatro inmersivo en el apartado 1.3, donde a más de ofrecer una definición de intimidad en la que basar el resto de la tesina, se identifica y justifica la intimidad misma como elemento instrumental y final del teatro inmersivo. En la segunda parte se describe, a raíz de los casos de estudio y las entrevistas a los artistas en qué términos puede la intimidad, en el concreto de una experiencia inmersiva, programarse y fomentarse dramáticamente, pero también en qué otros elementos de la escritura escénica se apoya su “diseño”.

Son tres los casos analizados, seleccionados por ser piezas que cumplen con todos o algunos de los requisitos que este estudio y sus precedentes teóricos asocian a la idea de inmersividad (según la definición que se establece en el apartado 1.3 de este escrito). Es importante para acotar ulteriormente el ámbito de reflexión, recordar que en todos los casos analizados la propuesta artística es rigurosamente “analógica” pues sus efectos de inmersividad no son producidos a partir de recursos digitales. Se ha optado por esta condición ya que, por un lado, la condición analógica es una de las concreciones posibles del teatro participativo y, por otro, también porque las posibles aplicaciones inmersivas de la realidad virtual siguen siendo uno de los más poderosos alicientes de los recientes progresos en el campo de las tecnologías ligeras, sobre todo en la esfera del ocio. Tenemos los ejemplos del cine 3D o del empleo de cascos de realidad virtual. En ese sentido en esta tesina se decide poner el foco en artistas que de manera muy consciente trabajan al margen de esta tendencia y

1 Conviene aclarar que, según el diccionario de neologismos de la Universidad de Murcia, el adjetivo *inmersivo* es de origen anglosajón y hace referencia a algo que “simula un ambiente tridimensional en el cual el usuario percibe a través de estímulos sensoriales.” Se profundizará en la definición de teatro inmersivo en el apartado 1.3.

que, aun empleando medios drásticamente analógicos (y en algunos casos calculadamente “caseros”), no son del todo ajenos al protocolo que consiste en “programar” una experiencia.

Se ha concebido una entrevista compuesta de once preguntas idénticas para todos los interlocutores. Esto permite documentar de primera mano diferentes puntos de vista sobre los recursos prácticos y los aspectos fenomenológicos que los creadores consultados asocian a la noción de intimidad y a la relación de esta con las poéticas de inmersión. Las entrevistas han sido debidamente grabadas. En un momento sucesivo se han transcrito en bruto, manteniendo todo el contenido de las frases dichas por las personas entrevistadas y, finalmente, han sido editadas para incluirlas como anexo en este trabajo, empleando criterios como su traducción al castellano en el caso de los entrevistados italianos, la eliminación de expresiones coloquiales, las mejoras sintácticas y la eliminación de las redundancias.

1.1.1. Breve Introducción de los casos.

a) Dopo, de Gabriella Salvaterra:

Dopo es una "instalación sensorial habitada" que se estrena en 2015 e investiga el tema de la ruptura y la reparación como experiencias que nos constituyen como personas. En esta pieza que se desarrolla al interior de una casa intervenida, Gabriella Salvaterra despliega una economía del espacio que permite a los espectadores captar el imaginario del espectáculo a través de datos ambientales y sensoriales. La presencia de actores se reduce al mínimo y cobra una importancia inédita el contexto plástico, a través del cual se cuenta la historia. Se trata de un viaje que el público realiza influenciado sobre todo por las sugerencias y emociones que conjura el ambiente concreto del dispositivo escenográfico. Salvaterra es una artista italiana que reside entre Barcelona y Chile desde hace 14 años. Desde 1999 trabaja con la compañía Teatro de los Sentidos, encargándose principalmente del diseño del espacio para las piezas. Antes de dedicarse al teatro estudia diferentes oficios manuales como tapicería o carpintería, y se forma como bailarina. En 2015 inicia su proyecto propio en el que combina su experiencia en el área del cuerpo y el espacio. En sus años de investigación en el ámbito de las artes escénicas destaca un descubrimiento que condiciona y define su específico modo de crear; se trata de concebir el espacio como un cuerpo. “Gracias a la creación de tantos espacios y a la investigación que juntos hemos ido haciendo, he comprendido que el espacio sensorial se tiene que crear desde adentro, como un cuerpo que nace desde su interior. Creo en el cuerpo como nuestro punto de partida y como nuestro objetivo final. Y siento que el espacio, cualquiera, en cualquier escala, es un cuerpo vivo, un organismo con el cual nosotros, otro organismo, nos podemos encontrar.” (Salvaterra, 2018). Para esta tesina se ha entrevistado a la propia Gabriela Salvaterra, se puede encontrar la transcripción completa de la entrevista en el Anexo 1 de este documento.

b) *All Cats Are Beautiful*, proyecto de colaboración producido por Calatea y dirigido por Emanuele Nargi (TerreMoto Performance) y Riccardo Brunetti (Project XXI).

All Cats Are Beautiful, es una experiencia de teatro inmersivo que se estrena en Madrid en junio de 2019 y cuyo proceso creativo y resultado he podido seguir de cerca por estar implicada en la pieza como performer. La propuesta habla de la complejidad del trabajo sexual en la ciudad de Madrid, proponiendo una situación aparentemente realista y verosímil en la que la aplicación de la Ley Mordaza obliga a un grupo de trabajadoras de calle a esconderse y ejercer en un bar clandestino. El espectador se adentra y recorre dicho club a medida que va descubriendo la historia de cada personaje.

Para esta tesina se ha decidido entrevistar a los dos directores de la pieza: Emanuele Nargi y Riccardo Brunetti. Ambos artistas desarrollan su carrera entre Italia e Inglaterra, trabajando con colaboradores de Jerzy Grotowsky o con el *Living Theatre*, entre otros. Emanuele Nargi² enfoca su investigación en la “presencia escenográfica” del cuerpo, en el entrenamiento del performer y la interacción del cuerpo con otros medios. Riccardo Brunetti³ es investigador en artes y psicología experimental. En 2018 escribe el libro *Esperienze immersive. Creazione e fruizione*. En 2010 inician a investigar en torno al teatro inmersivo y, desde entonces, Nargi entre Inglaterra y España y Brunetti en Roma producen experiencias inmersivas. Su trabajo está directamente influenciado por el trabajo de la compañía de origen londinense *Punchdrunk*. Algunos de los elementos más evidentes es la práctica de enmascarar al público durante todo el evento y el hecho de que el espectador pueda moverse libremente por un espacio en el que suceden varias escenas simultáneamente, de manera que ha de decidir qué ver en todo momento. Esta influencia inglesa se ve claramente en *All Cats Are Beautiful*.

c) *El Hilo de Ariadna de Teatro de los Sentidos:*

El trabajo de la compañía Teatro de los Sentidos (TDLS), dirigida por Enrique Vargas, es fundamental para el análisis de las formas de inmersividad por ser uno de los pioneros en pensar en la creación de una atmósfera o medio que sumerja al espectador en una experiencia que pueda percibir implicando todos sus sentidos. El trabajo de este grupo consiste en explorar las posibilidades expresivas de los sentidos como un lenguaje en sí mismo. Dentro del lenguaje de TDLS cabe destacar

2 Emanuele Nargi funda en el 2015 el colectivo TerreMoto Performance con el que se especializa en teatro inmersivo. (<https://terre-moto.wixsite.com/terremoto>). En 2016 estrena en España, en Madrid, su primer espectáculo de teatro inmersivo: “Bajo Llave”, (vea nota de prensa en <http://www.artezblai.com/artezblai/bajo-llave-experiencia-de-teatro-inmersivo-en-madrid.html>).

3 Riccardo Brunetti ha dirigido en Roma ya dos espectáculos de teatro inmersivo: *La Fleur – il fiore proibito* y *Augenblick - L'istante del possibile* (vea la prensa de los espectáculo en <https://projectxx1.wixsite.com/xx1/about/press>)

que no usan nunca los términos performer y espectador, sino que emplean la palabra *habitante* para hablar del performer y *viajero* para denominar al espectador. Enrique Vargas habla también de *imaginantes* porque sus propuestas juegan con una dramaturgia abierta basada muchas veces en arquetipos con el objetivo de que el viajero tenga que completar todo lo percibido con su imaginación. Con el objetivo de agudizar el resto de los sentidos, sus montajes por lo general se desarrollan bajo una luz muy tenue o en la penumbra, incluyendo espacios sin ninguna iluminación o, en algunas de las piezas, habiendo vendado los ojos de los viajeros. Para esta tesina se analizará principalmente *El Hilo de Ariadna*, el espectáculo que TDLS estrenó hace ya 30 años en Bogotá y que, tras haber sido presentado durante todos estos años en Europa y América Latina, en 2018 el director decide remontar en Barcelona. Este espectáculo propone al espectador – viajero adentrarse en el laberinto y recorrerlo en busca de su propio minotauro. El laberinto no es literalmente un entramado de calles y direcciones pero sí genera al espectador la sensación de estar perdido en el interior debido a los pasillos estrechos, los cambios de direcciones y el empleo de la penumbra y la oscuridad. Está compuesto por una sucesión de lo que en TDLS llaman *cámaras*, en la que los habitantes esperan al espectador para guiarle en su viaje que es siempre individual pues la entrada al laberinto y la totalidad del recorrido se realiza uno a uno configurando así su propio viaje único y personal.

Se han mantenido conversaciones con Enrique Vargas y con Nelson Jara, director artístico de la última temporada de *El Hilo de Ariadna*. Enrique Vargas ha preferido que las conversaciones no se graben y no seguir la secuencia de las preguntas establecidas por lo que ha sido necesario y muy enriquecedor entrevistar también a Nelson Jara, con más de 20 años de experiencia en el lenguaje sensorial. Las conversaciones con Vargas no se encuentran en anexos considerando que no se trataría de una descripción fehaciente, pero si se encontrarán referencias de las conversaciones y de su trabajo que conozco por haber trabajado directamente con él durante el año 2018 y 2019.

1. 2. La participación y sus formas en teatro.

La proliferación de los protocolos y dispositivos participativos en el teatro ha favorecido el nacimiento de innumerables términos utilizados para describir el papel del espectador: activo, pasivo, emancipado, colaborador, interactivo, participante, “espect-actor”, etc. Es evidente que, ante la variedad de los protocolos y despliegues dramáticos dirigidos a fomentar y estructurar la participación del público, se hace oportuna y necesaria una taxonomía provisoria de los paradigmas participativos. Sin embargo, existe en relación a este fenómeno cierta confusión: está costando describir y asentar unos diferenciales estables que, más allá de permitir una clasificación certera de los dispositivos de participación existentes, den herramientas a los teóricos para interpretar los

protocolos y a los creadores para adoptarlos o renovarlos. El campo de la participación es sumamente metamórfico.

La pregunta es ¿qué está diciendo el teatro, en su afanada negociación con la realidad, a través de esta tendencia a redefinir el rol del espectador?, ¿a qué se debe el auge del mantra participativo no tan solo en las poéticas, sino también en las políticas de mediación cultural? Desde el “giro performativo” descrito y analizado por Erika Fischer-Lichte, la escena pone el foco en la experiencia, asumiendo el teatro como acontecimiento e incrementando hasta nuestros días los estudios dirigidos hacia el espectador y la recepción⁴(Fischer-Lichte 2004:321-324). En los años 60, saliendo al paso de las convulsiones políticas y culturales que se deparaban, cundió en el conjunto del mundo occidental cierto espíritu de permisividad y rebeldía lúdica. Se enfrentaba así la necesidad de reformular el arte en general, el teatro y la danza en específico, para devolverle su pertenencia a la cultura popular, así como sucedió con otras corrientes artísticas. Quizás, hoy, este sea otro giro en el que los artistas se proponen reformular no ya el teatro en sí, sino la esencia misma de la experiencia performativa: la involucración del espectador más allá de la mera co – presencia física que caracteriza el teatro. ¿Se puede hablar en ese sentido de un “giro participativo”? La vuelta del teatro a la cultura popular que se reclama en los años 60, años contestatarios, es un cometido aún vigente y la actual “fiebre participativa” podría ser su prolongación: una expansión del impacto poético de aquellos años que aplica al contexto socio- político actual utopías de cuño contestatario. Este planteamiento resulta oportuno en el contexto de la democracia actual en el que la participación se limita al mínimo (acudir a las urnas cada cuatro años, por ejemplo) para mantener a los y las ciudadanas vinculados pero obedientes. Como reflexionan Roger Bernat y Roberto Fratini Serafide en un artículo de 2016, en línea con el pensamiento de Guy Débord, la democracia se ha convertido en una forma global de gobierno donde los ciudadanos pasan a ser público de una ficción sin actores. La palabra participación es empleada para generar en la ciudadanía una falsa idea de emancipación, infaliblemente supeditada a un incremento constante de la conectividad y de la interacción a través de los dispositivos digitales y sus aplicaciones. En el artículo los autores realizan un reclamo a la responsabilidad del teatro como espejo crítico de la realidad.

Theatre is a critical rethinking of reality, a reality shaped according to the dogma of participation, it will yearn for being rethought by theatrical mechanisms that set up participation in the least dogmatic, most dialectic, and even most critical way possible. Hence it is not only about working

4 Erika Fischer – Lichte en *Estética de lo performativo* plantea la necesidad de establecer un cambio en la definición de realización escénica dentro de lo performativo y a diferencia del teatro tradicional: hay que sustituir el concepto de obra por el de acontecimiento. En los años noventa se comienza a considerar no ya a “la cultura como texto” sino la “cultura como performance”. Esta es la base del llamado “giro performativo” que, junto a la sustitución de la realización escénica como obra por la realización escénica como acontecimiento constituye el pilar de esta nueva estética de lo performativo.

out a critique of mechanisms, but theatre will also inevitably be a critique of the community as work in progress and unfinished fiction.
(Bernat y Fratini 2016: 91)

Más allá de las específicas necesidades de nuestros tiempos, la participación es una palabra que hay que ubicar en un contexto histórico determinado. En términos muy generales, y de acuerdo con el esencialismo grotowskiano, la participación no se puede desligar del hecho teatral, por la simple razón de que la presencia y los fenómenos de percepción y recepción que la acompañan ya suponen para el espectador algún tipo de implicación psico-emocional, intelectual e incluso física. Aunque esté el espectador sentado en el patio de butacas, rodeado por todos los demás espectadores, no podemos negar que todos estos tienen un cuerpo con el que reaccionan, a través de impulsos más o menos visibles, a lo que pasa en la escena. Marco de Marinis, en un artículo de 2018 para *Estudis Escènics*, habla de la tendencia que ha habido dentro de algunos ámbitos del contexto del teatro participativo en el siglo XX a considerar que mirar es un verbo pasivo y que, por tanto, es el mirar, desde la distancia de las butacas, lo que hace al espectador un sujeto pasivo. De Marinis trae a colación las palabras de Jacques Rancière para aclarar la confusión y explicar qué es realmente la pasividad y en qué debería realmente consistir la emancipación del espectador y la participación:

L'émancipation, elle, commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion. Elle commence quand on comprend que regarder est aussi une action qui confirme ou transforme cette distribution des positions. Le spectateur aussi agit, comme l'élève ou le savant. Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues sur d'autres scènes, en d'autres sortes de lieux. Il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui. (...) C'est là le point essentiel: les spectateurs voient, ressentent et comprennent quelque chose pour autant qu'ils composent leur propre poème, comme le font à leur manière acteurs ou dramaturges, metteurs en scène ou performers. Rancière (citado en De Marinis 2019:19).

Se trata ahora de comprender cómo se puede organizar esta participación activa. Carmen Pedullà en su tesis *Linguaggi e Paradigmi della Partecipazione in Europa* (2019), propone sencillamente distinguir entre un tipo de participación convencional y la participación activa, propia de ciertas búsquedas del teatro contemporáneo: “Riteniamo infatti che la partecipazione debba essere considerata non un genere, ma piuttosto un ambito all'interno del quale sono rintracciabili differenti formule, alle quali non corrispondono vere e proprie tipologie di teatro.” (Pedullà 2019:11) Pedullà establece además una taxonomía de los paradigmas de participación que adoptaremos como referencia en este estudio. Identifica cuatro categorías: el paradigma inmersivo, el paradigma interactivo, el paradigma espect-actoral y el paradigma participado. Vamos a definir a grandes rasgos estas tipologías, tan diferentes entre sí, ciñéndonos a una descripción necesariamente esquemática (dado el espacio a disposición) en la medida en la que nos permite aislar los rasgos específicos de la

tipología que estamos estudiando.

El paradigma “interactivo” mantiene el formato tradicional de copresencia actor (en el palco) – espectador (en las butacas) e incorpora pequeños momentos de interacción en los que el público participa esporádicamente a través de acciones dinámicas propuestas y llevadas a cabo por el elenco. En el paradigma espec-actoral el público se convierte en actuante y, hasta cierto punto en co-autor inmanente de la dramaturgia. Se caracteriza por la búsqueda de dispositivos que permitan al público entender y ejecutar su rol activo, su función creadora. El término Espect – Actor fue sugerido por Augusto Boal en 1980 y como expone en su libro *Teatro del Oprimido: teoría y práctica* utiliza este término para definir a un espectador que en sus obras deja de ser pasivo para pasar a ver y actuar (Boal 1980: 234-235). El paradigma “participado” involucra al público desde el proceso creativo, siendo no profesionales los actores y actrices del espectáculo final. En esta categoría se suele emplear la palabra “proyecto”, en lugar del término “producción”, haciendo énfasis en los aspectos cualitativos del proceso frente a los aspectos, por decirlo así, “cuantitativos” del resultado o producto. En España se identifica con el término “teatro comunitario”, alrededor del cual se articulan actualmente diferentes líneas de subvenciones públicas. El teatro inmersivo, que Carmen Pedullà subdivide en “inmersivo multisensorial” e “inmersivo itinerante”⁵, propone una experiencia en la que el público está envuelto a 360° por el espacio escénico y donde se le propone un recorrido que le otorga un rol de protagonista, interlocutor privilegiado o beneficiario particular de la experiencia. El protocolo inmersivo así definido es el paradigma alrededor del cual se articula la reflexión aquí expuesta.

1. 3. El teatro inmersivo.

En este trabajo de fin de máster, se toma la definición de teatro inmersivo generada por Josephine Machon: “la experiencia inmersiva en teatro combina el acto de inmersión – ser sumergido en un medio alternativo donde todos los sentidos están implicados y manipulados – con una profunda involucración en la actividad al interior de dicho medio” (2013: 21-22). Pero, ¿qué sería el medio? Gabriele Sofia, investigador en el ámbito de los estudios teatrales especializado en neurofisiología del actor y del espectador habla en su libro *Neurociencias y teatro y viceversa* de la palabra alemana *Einfühlung*. Se basa en la descripción propuesta por Theodor Lipps, quien por primera vez usó este

5 Carmen Pedullà explica en su tesis doctoral que el paradigma inmersivo - multisensorial prevé para el espectador un rol de viajero que recorre distintos espacios consecutivos en los cuales vienen estimulados sus diferentes sentidos mientras que el paradigma inmersivo - itinerante se declina por verdaderas exploraciones para descubrir lugares desconocidos (Pedullà 2019:11) El paradigma inmersivo sensorial articula la dramaturgia de la percepción unida a la dramaturgia del espacio. El teatro inmersivo itinerante funde la dramaturgia de la percepción y del espacio con la dramaturgia narrativa e incluso textual. En este caso las dinámicas están reguladas por un mecanismo dramático en sentido narrativo que involucra como factor determinante al actor, el espectador y el espacio (Pedullà 2019:82)

término en 1903.

El término *Einfühlung* está compuesto por el verbo *Fühlen* que significa sentir (el sustantivo *Fühler* hace referencia a los órganos sensoriales de los insectos, las antenas) y luego está el prefijo *ein*, que significa dentro. La interpretación de Alain Berthod y Gérard Jorland es muy particular porque, según estos autores, ese “dentro” no se refiere al hecho de sentir “en el interior” de nosotros mismos o “en el interior del otro”, sino que, según ellos, *Einfühlung* hace referencia a “sentir (desde) dentro” en cuanto que estamos inmersos en el evento, “absorbidos” por el ambiente y la obra de arte con la que se está en contacto. (Sofia 2015: 147)

Esta interpretación y definición del término *Einfühlung* resulta clave para la comprensión del paradigma del teatro inmersivo. Este ambiente (o medio según Josephine Machon) que envuelve al espectador y articula la experiencia está compuesto por todos los elementos propios de la escritura escénica (performer, espacio, escenografía, objetos, sonido, luz, etc) que se desarrollan en este caso a 360°. Riccardo Brunetti, en la entrevista realizada con motivo de esta investigación, explica:

La proxemia y la calidad de la relación son fundamentales en el teatro inmersivo y añadiría otros dos factores que manipulan el espacio de una manera muy clara. Uno sería por ejemplo la luz. El hecho de que haya oscuridad o semioscuridad lleva a los cuerpos, tanto del espectador como de los performers, a relacionarse de otra manera. Alguien que, en un lugar alumbrado totalmente, viene y me dice algo al oído tiene sobre mí un cierto efecto, pero, alguien que viene y me hace exactamente lo mismo pero en la semi oscuridad tiene un efecto absolutamente distinto. O en la oscuridad total como trabaja Enrique vargas o lo hacía el *Living Theatre*. Otro ejemplo es la música, en función del volumen y de la cualidad o densidad de la música el espectador se siente invitado de una manera u otra a adentrarse en el espacio. Todos estos factores que están presentes en toda tipología teatral también aquí suman para completar la experiencia de un modo particular que envuelve al espectador a 360°. (Nargi y Brunetti 2019: Anexo II)

Hay diferentes formatos en los que puede expresarse el protocolo inmersivo y podremos ver algunas de estas posibilidades de despliegue en los ejemplos que se darán a continuación. Cabe un breve excursus sobre la herencia del teatro inmersivo y sus antecedentes históricos. Josephine Machon habla del teatro inmersivo como paradigma en el que se vuelca la idea de Teatro Total, desarrollada por Antonin Artaud en *El teatro y su doble*, y fuertemente emparentada con unas ideas de totalización estéticas que la cultura europea de comienzos del siglo había ya contribuido a lexicalizar bajo la etiqueta de *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total):

Pratiquement, nous voulons ressusciter une idée du spectacle total, où le théâtre saura reprendre au cinéma, au music-hall, au cirque, et à la vie même, ce qui de tout temps lui a appartenu. Cette séparation entre le théâtre d'analyse et le monde plastique nous apparaissant comme une stupidité. On ne sépare pas le corps de l'esprit, ni les sens de l'intelligence, surtout dans un domaine où la fatigue sans cesse renouvelée des organes a besoin de secousses brusques pour raviver notre entendement. (Artaud 1938:93)

El legado de Artaud, así como otros artistas de teatro del período Modernista como Adolphe Appia o Edward Gordon Craig, influyeron enormemente en la evolución que después siguió el teatro

en términos de diseño del espacio escénico, escenografía y relación performers – público. Una vez sumergidos en el *medio*, que es posible gracias en gran medida al trabajo de diseño del espacio, “awakening and engaging the fullness and diversity of sensory awareness is a central feature of immersive practice” (Machon 2013:75). En italiano medieval, "medio" era sinónimo de "aire", porque se consideraba el aire entre los cuerpos sólidos como "distancia mediana" o medial y también como el "medio" en el que los cuerpos sólidos estuvieran evidentemente sumidos. Era por tanto, aquello que estaba entre los dos extremos, en este caso los dos cuerpos y, al mismo tiempo, aquello que los envolvía. El medio es aquello que define una relación proxémica, de distancia o distalidad entre dos cuerpos y es, a la vez, una dinámica de contención. Es al mismo tiempo “estar con” y “estar en”. Si aplicamos la palabra "medio", en toda su riqueza de significados, al teatro, verá que teatro inmersivo es precisamente aquel que transporta el medio convencional del teatro de una dimensión "mediática" (donde el teatro es un medio de comunicación entre otros) a una dimensión "medial" (donde el teatro se convierte en el verdadero "medio-ambiente" de la experiencia vivencial y cognitiva que proporciona).

1. 4. Hipótesis: La intimidad como clave de la experiencia inmersiva.

Vista la necesidad de rastrear, en las formas de teatro inmersivo, un parámetro que diferencie dichas formas de otros “modos participativos”, resaltando sus especificidades, he optado por la definición y el estudio de la intimidad como elemento clave de los procedimientos inmersivos. Aunque justificaremos esta elección en el apartado 1.5 de esta tesina, es interesante adelantar algunas de las referencias que artistas creadores de experiencias inmersivas han compartido en relación a la intimidad y el rol que este fenómeno ocupa en sus propuestas. Gabriella Salvaterra describe como fundamental el rol que ocupa la intimidad en su trabajo:

Cuando pienso en mi trabajo, en el arte que hago yo y me pregunto qué es la intimidad, diría que corresponde a la creación de la atmósfera que hace posible este mundo donde aparezca la relación contigo mismo y con el otro tocando esta parte más frágil y más protegida que normalmente no sacamos. (Salvaterra, 2019: Anexo 1)

Salvaterra coloca la intimidad como “eje de la creación de esta atmósfera” o medio (2019: Anexo1). Riccardo Brunetti, habla también del uso característico que hace el teatro inmersivo de este fenómeno.

La intimidad es algo que está presente también en el teatro tradicional pero generalmente en manera vicaria. Es decir, el espectador no vive la intimidad en su propia piel generalmente, si no la vive testigo de alguno que tiene una relación íntima, dos personajes entre sí por ejemplo, como si fuese un voyeur. Esto ya es algo suficientemente eficaz porque nuestro sistema de comprensión se deja engañar por el mecanismo teatral y pensar que estamos realmente en una relación íntima y yo tengo la posibilidad de espiarlo. En cuanto al teatro inmersivo, esta intimidad es algo que llega

incluso a la esfera del espectador y esto es muy importante porque, bajo mi punto de vista, este mecanismo donde la intimidad llega a tocar al espectador es posible solo en algunas formas teatrales, no en las formas teatrales tradicionales. En particular el teatro inmersivo (u otras formas de teatro como el llamado *one to one* o el teatro sensorial) explota muchísimo estas características para hacer caer al espectador en esta *suspension of disbelief* que hace que el espectador perciba una verdadera relación íntima con él directamente. Esto es algo muy peculiar de la experiencia inmersiva” (Nargi y Emanuele 2019: Anexo 2).

Enrique Vargas, en una conversación mantenida con él en marzo de 2019 define intimidad como un juego de vibraciones que se establece entre habitantes y viajeros con el objetivo de encontrar afinidades. Habla del espectáculo como movimiento y desarrollo de una tensión en la experiencia en la cual hay una fase de inicio, un punto óptimo de relación y una culminación. Es en la culminación, según Enrique Vargas, que la compara con una “llegada al refugio”, donde podemos encontrar la intimidad, fundamental para completar la experiencia que TDLS brinda al viajero.

1.5. Intimidad: Definición pertinente.

¿Por qué la intimidad? La elección de este parámetro no responde simplemente al hecho de haberla identificado como un elemento clave de las propuestas contemporáneas de carácter inmersivo y sensorial. Su elección responde también a su relación con el contexto político social actual. Cabe aclarar que la intimidad es una categoría vinculada al devenir de la historia, la cultura y la comunidad. Actualmente la noción de intimidad está automáticamente ligada con la de derecho y Estado. La intimidad es algo que el Estado protege con leyes, y que ha de defenderse para mantener al individuo a salvo y garantizar todos sus derechos. Interpretando la visión de Peter Sloterdijk en *En el mundo interior del Capital*, es el sistema capitalista el que ha cultivado la identificación del espacio íntimo como espacio seguro o “inmune”. Estar a salvo significa tener la posibilidad de habitar una burbuja aislada del mundo exterior, privada, familiar, propia. Un espacio alternativo a la plaza, a la agrupación de ciudadanos y a la dimensión pública. Algunas de estas cuestiones hacen referencia a las preguntas que el arte contemporáneo se está haciendo. En relación a la intimidad el investigador y experto en teatro inmersivo Gareth White, en un artículo de 2009 afirma: “In theatre of capitalism, the reserve gaze must always acknowledge, however tacitly, an intimate economic relation: i paid to have this man look at me, and he is paid to look, Our intimacy is always already alienated. It is a difficult intimacy” (2009:224). Hay desde la cultura moderna una búsqueda constante de espacios íntimos y protegidos que, siendo revalorizados frente a la globalización, se acaban igualmente comercializando. El arte y en concreto el teatro inmersivo, persigue provocar o despertar la sensación de intimidad en el espectador, pero desde un lugar en el que las garantías jurídicas de la *privacidad como inmunidad* se ven subsumidas bajo los riesgos de la *interioridad como experiencia*.

Esta investigación se ciñe por ende a una noción alternativa de intimidad entendida como el desplegarse de un espacio/tiempo personalísimo y público a la vez (un espectáculo es un evento de carácter público) donde la intimidad está al mismo tiempo protegida y expuesta. Por otro lado, se asume la intimidad como un fenómeno relacional ya que el paradigma que estamos estudiando pertenece al ámbito del teatro participativo donde lo relacional es clave. La intimidad regula (en su afirmación, negación o cuestionamiento) nuestro yo más íntimo. ¿No se afirma la intimidad, por tanto, en relación con el otro y con lo externo? Es oportuno traer a colación a Nicolás Bourriaud para hablar de lo relacional como objeto de estudio. En su libro *Estética Relacional*, Bourriaud define la obra “como una duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado” (2008:14). La obra de teatro inmersivo es el espacio o “el intersticio”, en palabras de Bourriaud, donde las relaciones se amoldan al paradigma de la intimidad. Se entiende en esta investigación la intimidad como un elemento relacional y por ello se pondrá en juego a través de dinámicas relacionales (relación del espectador con el espacio, la instalación, la dramaturgia, con el actor, etc) y de participación. Nelson Jara, de Teatro de los Sentidos, en la entrevista realizada para esta tesina define, de hecho, la intimidad como “un estado concreto en la relación” (2019: Anexo 3). La intimidad no puede ser unidireccional, el artista ha de crear las condiciones para que se genere, pero es el espectador el que ha de poner de su parte para que ocurra.

Una buena metáfora de la intimidad podría ser la muñeca rusa conocida como *matrioška*. La última *matrioška* de una *matrioška*, para ser más precisos. Esta imagen simboliza el concepto de intimidad que se manejará durante la tesina y en cierto sentido expresa de forma muy gráfica la raíz etimológica de la palabra. Íntimo viene del latín *íntimus*⁶. “Intus” es un adverbio que proviene del latín y que hace referencia a lo interior. “-imus” es el sufijo que por regla general transforma los adjetivos del latín en superlativos relativos o absolutos. “Intimus” viene a significar, “lo más interior posible” o, por decirlo así, lo “interiorísimo”. Es por esto que, etimológicamente, “íntimo” remite a “lo que está más adentro de todo”. Para San Agustín, inventor de una incombustible “topología” de los eventos psíquicos, este *nec plus ultra* de la interioridad sería el alma, pues como desarrolla en las *Confesiones*, existe una relación directa entre la idea espacial de interioridad y la de alma:

De este modo y procediendo gradualmente a partir de los cuerpos pasé a la consideración de que existe un alma que siente por medio del cuerpo y esto es el límite de la inteligencia de los animales, que poseen una fuerza interior a la cual los sentidos externos anuncian sobre las cosas de afuera. (San Agustín. *Conf.* XVII:281)

Enrique Vargas, en uno de los coloquios con el elenco de *El Hilo de Ariadna* definió la intimidad como el encuentro entre dos almas. La artista Gabriella Salvaterra, en relación a su trabajo,

6 Extraído de www.etimo.it (Marzo 2019)

habla de la necesidad de quitar capas hasta quedarse con aquello esencial que está abajo de todo para que pueda darse un verdadero encuentro y, por ende, una relación de intimidad (Salvaterra 2019: Anexo 1). La *matrioška* es, por tanto, la imagen que se hará servir, entre otras, para comprender mejor qué es la intimidad en términos teatrales y cómo se organiza. La intimidad, en las propuestas inmersivas invita, por un lado, a realizar un viaje al interior de las cosas, haciendo referencia al hecho de entrar y, por otro, propone un ejercicio de desnudamiento ya que existe una analogía entre la búsqueda del núcleo irreductible de la intimidad y el hecho de quitar(se) capas, de desnudar(se).

2. Modos de construcción de la intimidad en la escena inmersiva

Con el objetivo de identificar aquellos itinerarios que articulan un encuentro íntimo en el teatro inmersivo relacionaremos la intimidad con algunos de los elementos que componen el “ambiente” o “medio” en el que se sumergirá el espectador para “sentir (desde) dentro” (según el concepto de *Einfühlung*, explicado anteriormente). La intimidad es en suma un elemento, un móvil y una finalidad que condicionan el diseño de este “medio” con el claro objetivo de producir consecuencias físicas, emocionales y sentimentales. Caracteriza la relación con el público, condiciona la topografía del espacio escénico en el que se sumerge el espectador e influye en la dramaturgia.

2.1. Derivas de lo extraño – familiar.

La raíz alemana *Heim* (la misma que el *home* inglés, que el *heimat* - patria - alemán, o que el también alemán *geheime* – secreto) esgrime muchas ambivalencias porque mezcla lo propio, lo identitario y lo secreto en un único *cluster* semántico. Posiblemente, el lugar en el que todos estos significados conflagan es en el término *unheimlich*, lo *extrañamente familiar* analizado por Sigmund Freud y (traducido en castellano como *lo ominoso o lo siniestro*). Se trata de la revelación inesperada de algo semántica o cognitivamente familiar e íntimo en lo ajeno (objeto, situación); o de algo semántica o cognitivamente ajeno en lo familiar e íntimo (Fratini 2018:18-20). Esta revelación en el terreno del arte funciona como una grieta dramaturgica que invita al espectador a abrir su imaginario, su fantasía. De aspectos *unheimliche* - siniestros o extrañamente familiares - está llena la poética del teatro inmersivo. Freud hace una clara diferenciación entre “lo siniestro” en la experiencia real y en la ficción:

Lo ominoso de la ficción -de la fantasía, de la creación literaria- merece de hecho ser considerado aparte. Ante todo, es mucho más rico que lo ominoso del vivenciar: lo abarca en su totalidad y comprende por añadidura otras cosas que no se presentan bajo las condiciones del vivenciar. La oposición entre reprimido y superado no puede transferirse a lo ominoso de la creación literaria sin modificarla profundamente, pues el reino de la fantasía tiene por premisa de validez que su contenido se sustraiga del examen de realidad. El resultado, que suena paradójico, es que muchas cosas que si ocurrieran en la vida serían ominosas no lo son

en la creación literaria, y en esta existen muchas posibilidades de alcanzar efectos ominosos que están ausentes en la vida real. (Freud, 1919:248)

El teatro inmersivo, al plantear un universo medial en el cual, además y a diferencia del teatro convencional, el espectador se sumerge viviendo una experiencia, hace que se difuminen los límites establecidos por Freud entre experiencia real y ficción. Y es en esa suspensión de la conciencia entre lo que es una experiencia real y representada donde aparece el sentimiento de *Einfühlung*, que conecta el mundo íntimo con el “medio”. El “medio” construido fomenta la implicación del mundo íntimo del espectador activando el bucle de retroalimentación autopoietico⁷.

En el espectáculo *El Hilo de Ariadna* del Teatro de los Sentidos, el espectador encuentra una cámara a la que Enrique Vargas llama “infancia”. A esta cámara, que representa el juego y la niñez, se accede a través de un pasillo oscuro y lo primero que el viajero vislumbra (recordemos que así llama TDLS a los espectadores) es a uno de los habitantes (recordemos que así llama TDLS a sus performers), un adulto, que les recibe aguardando detrás de un marco, como si fuera parte de un cuadro. Este efecto causa una primera sensación de extrañeza, al preguntarse el viajero si lo que ve es una persona real o no. Una vez comprendido que se trata de un performer verdadero el viajero reconocerá en la penumbra unos juguetes (un avión en miniatura o las piezas de un Jenga amontonadas), se trata de algo que resulta familiar pero que presenta elementos extraños o siniestros que pertenecen a la atmósfera y el medio. Síntomas de lo siniestro aparecen análogamente en *Dopo*, de Gabriella Salvaterra, a través del espacio. La artista incorpora elementos que interfieren, trastornándolo o alterándolo, con el aspecto fenoménico de lo que es reconocible y familiar para todos. Incorpora detalles como el agua mojando las cartas o el dormitorio de una pareja (ver ilustraciones 1 y 3 del Anexo 4) o juega con platos que se han roto y se han vuelto a pegar (ver ilustración 2 del Anexo 4). Esa “fisura” en la imagen del espacio íntimo y el olor del dormitorio mojado hacen aflorar la sensación siniestra de que lo estrictamente propio y familiar ha incurrido en una mutación indebida, un deterioro que es la consecuencia directa de su lejanía en el tiempo y del abandono.

De pronto aparece algo que no encaja con la idea de normalidad...Un habitante, un objeto, una música, un olor...que no encaja con el entorno. Ahí pasa algo que rompe la certeza de una realidad. Por ejemplo, hay una mesa muy grande, muy bien preparada, muy elegante con candelabros,

⁷ Erika Fischer-Lichte explica que, a partir del giro performativo de los años 60 se defiende que el bucle de retroalimentación no puede ser susceptible de interrupción ni dirección adquiriendo siempre un carácter imprevisible e inesperado. La autopoiesis se puede entender, según una simplificación del concepto elaborado por los biólogos y filósofos chilenos Humberto R. Maturana y Francisco J. Varela como la condición de existencia de los seres vivos en la continua producción de sí mismos. A partir de este último estado posible del bucle de retroalimentación Erika Fischer-Lichte establece que la tarea de dirección consiste en desarrollar estrategias de escenificación y proponer las pautas para hacer funcionar el bucle de retroalimentación. (2004:325-329)

velas, flores... pero los platos están quebrados, están rotos y vueltos a pegar entre ellos. Es una incongruencia porque en una mesa así te imaginas platos que estén perfectos. Ahí hay algo que rompe mi costumbre y me crea una curiosidad, una extrañeza, un estupor... Y entonces se abre una puerta donde tu estás más vulnerable, se crea una tensión dramática. Y ahí es donde entra la intimidad, es como si te desnuda, te deja sin herramientas (...) en ese momento de cortocircuito es donde puede entrar un tema poético. Es tan grande el estupor y la curiosidad en este momento que yo me entrego completamente a lo que viene. (Salvaterra, 2019: Anexo 1)

Lo *Unheimlich* es en el teatro, en síntesis, una dramatización instantánea de la relación anacrónica de cada uno consigo mismo o con su autobiografía y, en algunos casos, una abrupta revelación o agnición memorial. “La relación cercana se crea siempre con tu historia, con momentos de tu vida, con tus recuerdos...yo intento abrir ese espacio” (Salvaterra 2019: Anexo 1) y ahí es donde se introduce la incongruencia y aparece lo *extraño familiar*. Es importante recordar que para Freud lo *Unheimlich* no es una propiedad en sí de los objetos, sino una experiencia psíquica circunstancial: el objeto siniestro (el plato roto o el dormitorio empapado) nos resulta siniestro porque en ello se nos manifiesta de forma enigmática lo que siempre supimos, aunque no sabíamos que lo sabíamos; o lo que recordábamos, aunque lo habíamos olvidado. El objeto en suma nos perturba porque procede de la profundidad del tiempo (y en este caso trae a la memoria cosas olvidadas) o de una profundidad de la psique (porque trae a la superficie asociaciones subconscientes) - a veces ambas cosas a la vez. Freud en su estudio de la personalidad asigna un rol al subconsciente que no deja de ser el de un “interior ulterior”: la personalidad freudiana funciona en resumidas cuentas como una *matrioška*.

2. 2. A través de la piel: la visión periférica.

Hay implícita en el teatro *immersivo* una apuesta por la percepción multisensorial y una crítica al “ocularcentrismo” o a la “dictadura de la vista” como la llama Enrique Vargas. El arquitecto islandés Juhani Pallasmaa en su libro *Los Ojos de la Piel*, escrito en 1995, realiza una crítica hacia el “ocularcentrismo” arquitectónico que podemos aplicar al paradigma *immersivo*. Pallasmaa critica la arquitectura actual por producir edificios que tratan de ser agradables a la vista pero que dejan de lado el resto de los sentidos y, por tanto, simplifican la experiencia del ser humano como habitante o usuario de dicha arquitectura. Describe la arquitectura como un agente fundamental para recuperar la implicación de todos los sentidos en nuestra relación con el mundo y ocupar de nuevo el cuerpo como centro de la experiencia. En las piezas de teatro *immersivo* la noción de arquitectura se aplica a la creación del “medio”, el diseño del espacio o “intersticio” en el cual se genera la relación, no ya del ser humano con el mundo sino del espectador con la obra de arte. En el teatro *immersivo*, la arquitectura corresponde al diseño del medio-ambiente (espacio escénico) en el que espectador se sumerge para vivir la experiencia. A través de la involucración de todos los sentidos no disociados sino en conjunto se le puede proporcionar al cuerpo las herramientas necesarias para conectarse con

su entorno y experimentar la realidad de manera vivencial. Como alternativa a la “dictadura de la vista” Pallasmaa plantea lo siguiente:

Todos los sentidos, incluida la vista, son prolongaciones del sentido del tacto; los sentidos son especializaciones del tejido cutáneo y todas las experiencias sensoriales son modos de tocar y, por tanto, están relacionados con el tacto. Nuestro contacto con el mundo tiene lugar en la línea limítrofe del yo a través de partes especializadas de nuestra membrana envolvente. (Pallasmaa. 2006:10)

Pensando desde este paradigma sería la piel la que integraría nuestra experiencia del mundo a través del cuerpo y no la vista, vinculada más a lo cognitivo que a lo corporal. La piel sería la puerta hacia la intimidad pues “queda claro que sólo el sentido de la vista, que distancia y separa, posibilita una postura nihilista; es imposible pensar, por ejemplo, en un sentido nihilista del tacto, dada la inevitable cercanía, intimidad, veracidad e identificación que conlleva” (Pallasmaa. 2006:22). El tacto es un elemento que invita a la relación y huye del distanciamiento. En relación a la intimidad, el tacto representa también la sensualidad en la relación, es el sentido que invita a juntarse y a ser uno con lo tocado, con el entorno. Otro de los conceptos fundamentales que el arquitecto desarrolla como antídoto al “ocularcentrismo” es la “visión periférica”, que se nutre de todos los sentidos y se presenta siempre como contraposición a la visión focalizada o dominante característica de la “cultura del panorama”. Dice Pallasmaa: “La visión enfocada nos enfrenta con el mundo mientras que la periférica nos envuelve en la carne del mundo” (2006:7). Marina Garcés, en su artículo *Visión Periférica. Ojos para un mundo común* (2010), define la visión periférica como “la caída de los ojos al cuerpo”, como metáfora de una mirada más amplia que emancipe al público de su intencionalidad consciente y de la representación en perspectiva en la que se acepta una parte por el todo.

Liberado del deseo implícito de control y poder del ojo, quizá sea precisamente en la visión desenfocada de nuestro tiempo cuando el ojo será capaz de nuevo de abrir nuevos campos de visión y de pensamiento. La pérdida de foco ocasionada por la corriente de imágenes puede emancipar al ojo de su dominio patriarcal y dar lugar a una mirada participativa y empática. (Pallasmaa 2016:34-35)

En este medio, que involucra el cuerpo con todos sus sentidos activos, se activa también la “visión periférica” de la que hablan Juhani Pallasmaa y Marina Garcés. Al involucrar el cuerpo, “la visión periférica” amplía la mirada y ofrece la posibilidad a quien mira de dirigir su propia atención, siendo consciente de que siempre estará eligiendo solo una de las partes que componen el todo.

La visión periférica rompe el cerco de inmunidad del espectador contemporáneo, la distancia y el aislamiento que lo protegen y que a la vez garantizan su control. En la periferia del ojo está nuestra exposición al mundo: nuestra vulnerabilidad y nuestra implicación. La vulnerabilidad es nuestra capacidad de ser afectados; la implicación es la condición de toda posibilidad de

intervención. En la visión periférica está, pues, la posibilidad de tocar y ser tocados por el mundo. (Garcés. 2010)

La intimidad entra en juego cuando efectivamente se rompe ese cerco de inmunidad del que habla Marina Garcés y eso sucede gracias al medio como mundo efímero creado específicamente para la experiencia estética. Si la entendemos como mecanismo que activa la percepción de todos los sentidos y que permite “ver a través de la piel”, la visión periférica se aplica al trabajo tanto de Gabriella Salvaterra, como de Teatro de los Sentidos, *Terre-Moto Performance* y *Project XXI*. Hay sin embargo, otro aspecto que no se aplica en todos los casos; “la mirada periférica” no es simplemente una visión de conjunto, sino la capacidad de asumir que nuestro campo de visión es limitado y mucho más amplio que aquello en lo que focalizamos. Pero es la capacidad al mismo tiempo de relacionar las partes. Es una toma de responsabilidad del individuo frente al mundo. Esto se aplica específicamente a los espectáculos dirigidos por Emanuele Nargi y Riccardo Brunetti (*Terre-Moto Performance* y *Project XXI*) y por tanto también a lo que hace la compañía inglesa *Punchdrunk*. Sus piezas ofrecen siempre al espectador la posibilidad de elegir su propio recorrido en el espacio lo que implica inevitablemente la elección de su propia narrativa. Al suceder numerosas escenas contemporáneamente, el espectador no podrá verlo todo y tendrá que elegir qué espacios recorrer y en qué orden, a qué performers seguir y qué detalles pararse a mirar con mayor atención. Este formato otorga al espectador la toma de responsabilidad de la que habla Marina Garcés y que remite a la necesidad de repensar el papel de la visión y la propia mirada en el mundo contemporáneo, más allá de recuperar la implicación del cuerpo para involucrar nuestra intimidad en la experiencia.

En *El Hilo de Ariadna*, de Teatro de los Sentidos, por ejemplo, esta última acepción no se aplica ya que el espectador / viajero en todo momento es guiado por el performer/habitante, precisamente para que el viajero se fije en los detalles que quedan en la periferia de su atención. En este espectáculo hay una cámara por la que el viajero ha de pasar llamada Mnemósine (la diosa griega de la memoria). La performer/habitante de esa cámara irá mostrando al viajero una serie de objetos que saca de una maleta invitándole a tocar, a oler y a mirar, pero conduciendo en todo momento la mirada del espectador. Aunque esta mirada no deja de ser una “mirada periférica” que involucra todos los sentidos del espectador, en esta ocasión no se le ofrece intencionadamente la posibilidad de seleccionar y decidir donde enfocar.

2. 3. La intimidad como intercambio y negociación.

Tanto en el lenguaje de Teatro de los Sentidos como en el de TerreMoto Performance y Project XXI, uno de los puntos fundamentales para construir intimidad es la relación que se establece entre

performer y espectador y que sucede siempre al interno del medio-ambiente construido para la pieza. En ese sentido, una de las habilidades que cada compañía trabaja con sus performers es la de tener la capacidad de saber leer, reaccionar e integrar las reacciones del público de una forma más o menos sutil o directa. Emanuele Nargi, explica en la entrevista:

El famoso concepto de *awareness*, de percepción y relación con y en el espacio viene extendida al público. Solo con la experiencia es posible desarrollar esta capacidad de entender cómo el público alrededor está reaccionando y como se está posicionando respecto a ti y al espacio para entender en fracciones de segundo como relacionarte a nivel íntimo con ellos.
(Nargi y Brunetti 2019: Anexo 2)

Tanto Emanuele Nargi como Riccardo Brunetti hablan de entrenar la capacidad de desarrollar relaciones íntimas con el espectador. Definen este hecho como el desarrollo de un *contrato de relación* con el espectador que consiste en “revalorizar, hacer devenir preciosas e importantes, las reacciones del espectador” (Nargi y Brunetti 2019: Anexo 2). La relación se convierte, por tanto, en el objeto a esculpir.

En el caso de *El Hilo de Ariadna*, de Teatro de los Sentidos, la relación entre público e intimidad adquiere un nivel que involucra la propia biografía del espectador – viajero. En las piezas de Enrique Vargas el público no viene neutralizado a través por ejemplo del uso de la máscara como en los espectáculos de TerreMoto Performance y Project XX1. En las piezas de TDLS, los espectadores son objeto y sujeto de la experiencia, comprometen sus propias biografías (siempre en la medida que quieran). El espectador de *El Hilo de Ariadna*, antes de adentrarse en el laberinto, es recibido en una cámara por el *artesano del tiempo*, que con una lupa está analizando la arena que cubre por completo su mesa de trabajo. Entonces, el habitante le pregunta al viajero su nombre e inmediatamente después escudriña los granos de arena hasta que, asegurándose bien en la mirada cómplice del viajero, selecciona uno, solo uno, lo mete en una botella y se lo consigna. Ese grano de alguna manera eres tú mismo. Ahora, el viajero está listo para comenzar la travesía. Una vez dentro del laberinto, en la siguiente cámara, *atanor*, el alquimista incorporará el grano de arena que trae el viajero como elemento que completa la “receta para un alma que aún no se conoce a sí misma” (vea Anexo 4, ilustración 5). Como estos, son numerosos los momentos en los que Enrique Vargas evidencia el protagonismo del espectador y le invita a poner en juego su propia personalidad y memoria. Se comparte la intimidad del público. Nelson Jara habla de la dramaturgia de TDLS como una dramaturgia abierta que se ve completada o implementada únicamente por la co-presencia de habitante y viajero, o habitantes y viajeros, con lo que la presencia del público es fundamental para que la intimidad se genere. Además, en el caso de *El Hilo de Ariadna* uno de los factores

condicionantes de la intimidad creada en la relación es que el viajero hace todo el recorrido del laberinto solo, es decir, no se encuentra en ningún momento de la pieza con otros espectadores. Se encuentra, eso sí, con los performers pero siempre de uno en uno (un habitante y un viajero por cámara).

Como contraposición, una de las características que se han convertido en la marca personal de los espectáculos de *Punchdrunk* es que es que el público lleva una máscara durante toda la duración de la obra. Las piezas dirigidas por Riccardo Brunetti y Emanuele Nargi han tomado de *Punchdrunk* este elemento que organiza de una manera muy concreta la participación del público. Enmascarar al público tiene efectos a muchos niveles. Es interesante ahondar en ellos para entender la diferencia que genera en la forma de participación del público en comparación con otras piezas analizadas que no hacen uso de este recurso. La máscara, en primer lugar, unifica al público bajo un mismo elemento común a través del cual se reconocen. Una vez enmascarado, el público queda neutralizado ya que la máscara impide que sean visibles sus expresiones y reacciones, eliminando la posibilidad de que entre espectadores comenten y comuniquen. Por otro lado, la máscara crea una sensación de extrañeza y protección (algo de nuevo extrañamente familiar) que hace que el espectador asuma un rol casi de *voyeur* a través del cual se asoma a las intimidades de los personajes y de la dramaturgia. El investigador en artes escénicas y especializado en teatro inmersivo Gareth White, en su artículo “Odd Anonymized Needs”, habla específicamente de este uso, en *Punchdrunk*, de máscaras destinadas al público:

This strategy hides the public persona rather than putting it on display, so that the individual is placed in the performance, and yet remains absent from it to those watching. All times this becomes an experience of pure gaze, like the spectator of conventional theatre but with more voyeuristic privileges. The small eyeholes of the mask exaggerate the directness and the disembodied feel of the gaze. (White. 2009:224)

El hecho de llevar la máscara facilita que cada espectador realice una experiencia inmersiva individual, que se concentre en la performance y no en el resto de los participantes del evento. White, en su análisis del trabajo de *Punchdrunk*, explica que el modo en el que la compañía juega con la máscara del público tiende a potenciar los momentos en los que los performers se dirigen directamente a los espectadores, en escenas específicas programadas para alcanzar un mayor nivel de intimidad con el público.

What they do is another return to theatrical intimacy which does not seek communion, but which plays a different game with the theatrical contract and the distance between the spectator and the performer. The mask maintains distance, while allowing proximity of a controlled kind. Performer and spectator-participant can occupy the same physical and fictive space, without the latter having

to reveal themselves, without them having to be present as a recognizable social subject (...) when the performers try to take off the participant's masks, as they often do in the isolated, *One-to-one* interactions, they produce the strongest reactions. They report that they are often resisted, and when they do succeed in removing it they might be met with tears, confessions, and sometimes anger. In these moments they have achieved intimacy, which is sometimes disturbing, to both parties. (White. 2009:226)

3. 4. Arquitectura de la intimidad.

La intimidad ha sido a menudo concebida como un *refugio*, como la más secreta y escondida morada del ser. Existen otras tantas expresiones de esa visión espacial y arquitectural de la intimidad.

Angosta morada es mi alma; ensánchamela, para que puedas venir a ella. Está en ruinas: repárala. Sé bien y lo confieso, que tiene cosas que ofenden tus ojos. (San Agustín *Conf.* V:19)

Tomando las teorías de Gaston Bachelard, según las cuales las experiencias vitales más íntimas se recuerdan siempre en relación a un espacio (Bachelard 1975:29), podemos afirmar que en el teatro inmersivo la intimidad es un factor importante desde el momento en el que el espacio es fundamental en la construcción de la experiencia.

No solamente nuestros recuerdos, sino también nuestros olvidos están "alojados". Nuestro inconsciente está "alojado". Nuestra alma es una "morada". Y al acordarnos de las casas de los cuartos, aprendemos a "morar" en nosotros mismos. (Bachelard 1975:29)

Es oportuno recordar que Juhani Pallasmaa emplea también la palabra experiencia en relación a la arquitectura. Afirma que el cuerpo es el centro de la experiencia por lo que para que esta suceda el cuerpo tiene que habitar el medio y estar implicado a través de todos los sentidos y sensibilidades. (2006:41)

3. 4. 1. La casa y lo propio

Para un estudio fenomenológico de los valores de intimidad del espacio interior, la casa es, sin duda, un ser privilegiado (Bachelard 1975:83)

En los espectáculos tanto de TDLS, como Gabriella Salvaterra, TerreMoto Performance y Project XX1 encontramos espacios propios de una casa, principalmente habitaciones, donde el espectador puede explorar la intimidad de los personajes, ya estén presentes o no en la habitación. En el caso de *Dopo*, además, Gabriella Salvaterra interviene una verdadera casa y es este espacio en concreto el que cuenta la historia. Es un recorrido a través de una serie de imaginarios inspirados todos en el interior de una casa como símbolo de la materialización de la intimidad. La casa, la

habitación, están repletas de espacios y objetos que son puertas hacia lo más íntimo y secreto. “El armario sería un espacio de intimidad, pues no se abre a cualquiera” (Bachelard 1975:83). Sucede lo mismo con los cajones, los baúles y en definitiva todo aquello que se protege del exterior. De este tipo de lugares está repleto el teatro inmersivo. Los performers de *El hilo de Ariadna*, en varias ocasiones durante la pieza abren o invitan al espectador a abrir maletas, cestos, cajones, etc. (vea Anexo 4, ilustración 6). Incluso una de las puertas que ha de atravesar el viajero para seguir adentrándose en el laberinto es precisamente la puerta de un armario. Un factor que se repite en el teatro inmersivo es el de proponer espacios – refugio donde el espectador pueda reconocerse “en casa” y experimentar este viaje íntimo. En el último espectáculo que han dirigido Emanuele Nargi y Riccardo Brunetti, *All Cats Are Beautiful*, un espacio recurrente es el de la habitación y el dormitorio. El público se adentra, si elije hacerlo o es invitado, en un espacio dentro del cual, las escenas con mayor nivel de desarrollo de la intimidad tienen lugar en dormitorios que dejan al alcance del espectador una cama, por ejemplo, así como otros objetos que remiten a una habitación privada: fotografías familiares, diarios, armarios o ropa interior, por ejemplo (ver Anexo 3 la Ilustración 4).

Hay diferencias sustanciales entre los tres casos que corresponden principalmente a la forma en la que el espectador se aproxima a dicho mundo “doméstico” y al peso dramático que se le da a estos elementos. En el caso de *Dopo*, de Salvaterra, la casa es el elemento principal a través del cual se desvela la dramaturgia. En *El Hilo de Ariadna* y *All Cats Are Beautiful* son, principalmente elementos que contextualizan la relación y la dramaturgia pero que no la constituyen en su totalidad. Otra diferencia fundamental es que en el trabajo de Salvaterra y Vargas, las referencias a la intimidad doméstica se utilizan para involucra la memoria del espectador en un sentido autoreferencial, activando un trabajo de resonancia con aquello que ya existe en la experiencia propia del espectador. En *All Cats Are Beautiful* el dormitorio en el que se desarrollan algunas de las escenas colectivas o de los *one to one* es el dormitorio de los personajes del espectáculo y en ningún caso se persigue su resonancia con ninguna posible habitación escondida en la memoria del espectador.

3. 4. 2. La catábasis y lo ajeno.

No es casualidad que la condición definida por el término *Einfühlung* antes desarrollado y que combina la idea de “estar con” con la de “estar en” se acerque mucho a la dimensión “placental” tal y cómo la describe Peter Sloterdijk en *Esferas 1*.

El medio íntimo arcaico de uno mismo procura al sujeto distancia frente a las dos fuerzas obsesivas primarias tal como se manifiestan modernamente: frente a las madres sin distancia y frente a los colectivos totalitarios. Pero cuando, como sucede en la Modernidad más reciente, el

espacio-con es anulado y desechado desde el principio, al destruir la placenta, el individuo cae, cada vez más, bajo la influencia de los colectivos maníacos y de las madres totalitarias: o en la depresión, en su ausencia. (Sloterdijk. 2004:351)

A esta primera experiencia medial el ser humano intenta regresar a lo largo de su vida de formas muy diferentes⁸. Es por ende comprensible que las dramaturgias de la intimidad como sensación y del intimar como acción remitan a protocolos regresivos. Se trata de generar dispositivos que nos embarquen en un viaje hacia el origen, hacia el eterno refugio perdido. En este sentido la experiencia íntima originaria sería el útero. Si bien la catábasis hace normalmente referencia a un descenso al mundo de los muertos, este viaje (al igual que la metáfora del laberinto en el mito de Ariadna) tiene también relaciones profundas con la idea de un “retorno a la madre” (Goethe habló de “descenso a las madres”). En la experiencia inmersiva de *El Hilo de Ariadna* y en *Oráculos* (otro espectáculo de TDLS) el dispositivo presenta caracteres de *descensus* (el viaje como viaje o descenso a la infancia, al subconsciente o a la muerte). Así, el “medio” generado por TDLS para esta experiencia tiene ciertas similitudes con los “Nekromanteia” de la antigüedad (los santuarios necrománticos, lugares asignados a la experiencia iniciática del contacto con el mundo de los muertos, que solían ser gestionados por castas sacerdotales que programaban, a veces en términos abiertamente engañosos, la “escenificación” de la experiencia fantasmagórica del iniciado, realizando las oportunas adecuaciones y modificaciones del espacio en cuestión (Ogden 2004: 124 - 125)

Se trata, pues, de difuminar la literalidad o facticidad del presente y de recorrer la distancia necesaria hasta llegar a un recuerdo protegido o hasta una vivencia simbólica de la muerte. Teatro de los Sentidos en sus espectáculos propone un viaje regresivo en el que induce al viajero a volver a encontrar lo que ya se encontraba en el núcleo originario de su relación con el mundo, fomentando la vivencia guiada y activa de experiencias y símbolos que existen desde siempre - objetos psíquicos o memoriales cuya cualidad de esencias es precisamente responsable de que se tienda a olvidarlos. En *El Hilo de Ariadna*, por ejemplo, el viaje propuesto adquiere cualidades intrauterinas, parecido al viaje hacia la más profunda de las capas (la última *matrioška*). El viajero, en un momento del recorrido será invitado a nacer de nuevo. El espacio se transforma en un túnel mórbido y oscuro al final del cual te espera “la madre” que te acoge en su regazo. La intimidad en este caso es la experiencia originaria y para encontrarla has de regresar al lugar de que procedes. Sin embargo, el útero no es el único ejemplo de lugar al cual sea menester realizar un viaje regresivo. También en *El*

8 Sloterdijk, hablando de la experiencia ultrauterina, afirma que la coexistencia precede a la existencia y que el ser humano es medial, ya que su primera experiencia además de íntima es medial (porque se produce en el medio específico del útero) y relacional (porque se da en una coexistencia irreducible con la madre) (2003:16).

Hilo de Ariadna, el viajero es guiado hasta la muerte, atravesando el Hades guiado por Caronte. En este mismo espectáculo Enrique Vargas recrea otros itinerarios memoriales invitando, a través de la estimulación sensorial, a habitar la infancia y el despertar de la sexualidad en la adolescencia.

El laberinto es otra tipología de espacio que invita a adentrarse, simbólica y literalmente, pues el laberinto es un espacio enteramente configurado por la idea de percorribilidad. Es el lugar al que es necesario entrar para perderse y para encontrarse. Es recurrente la construcción de recorridos laberínticos en el teatro inmersivo. El laberinto, empleando el lenguaje de TDLS suscita y fomenta la ecuación absoluta entre habitar y desplazarse, entre la idea de aprisionamiento y la de evasión. El espacio de *El Hilo de Ariadna*, de hecho, simula un laberinto que el viajero recorre sin posibilidad de volver atrás, adentrándose irremediamente en la propuesta. En él habitan personajes que ejecutan la continuidad del rito, cayendo en un bucle sin referentes de tiempo. *Punchdrunk*, la compañía londinense dirigida por Felix Barrett y Maxime Doyle, para su espectáculo *Sleep No More*, usa más de 100 habitaciones en las cuales se desarrolla simultáneamente las cientos de escenas que componen la dramaturgia. El público llega a perderse en un sinfín de narrativas, pisos, habitaciones, rincones, pasillos, etc. En los dispositivos que genera el teatro inmersivo, por tanto, el acercamiento a la intimidad va acompañado del hecho de adentrarse, de desplazarse. La intimidación se genera a través del ir atravesando umbrales y capas, como lo denomina Gabriella Salvaterra que son de tipología física, simbólica y relacional. Además, el concepto de viaje en el teatro inmersivo activa una serie de efectos concretos en el cuerpo al fomentar su desplazamiento en el espacio. “El cuerpo necesita desplazarse junto a esta emoción que lleva dentro.y esto tiene un gran peso, una densidad distinta. Caminar hacia algo, aunque sean unos pocos metros crea un peso que puede ser de mil años.” (Salvaterra 2019: Anexo1). La artista explica que, para llegar a cierto nivel de intimidad, se necesita que el viajero / espectador transite varios espacios para que la experiencia no sea invasiva y para que el tiempo y la distancia recorrida vayan difuminando los límites de su percepción.

Cuando los límites empiezan a difuminarse, a ser menos claros es cuando dejamos de ver y comenzamos a sentir. Cuando las cosas no son tan obvias, tan literales, es cuando empieza a crearse esta relación de intimidad con el otro y también con el espacio, con los objetos. Emergen relaciones nuevas, llegamos a tocar partes de nosotros que teníamos olvidadas. (Salvaterra 2019: Anexo 1)

3. Conclusiones

Entre otras cosas, se percibe con claridad que la intimidad es un elemento que, en el teatro inmersivo, caracteriza la relación con el público, condiciona el diseño del espacio escénico en el que se sumerge el espectador e influye en la dramaturgia. La búsqueda de esta intimidad en dimensiones físicas, emocionales y sentimentales está presente en todas las fases del proceso de creación en el teatro de inmersión.

Si la tradición del teatro convencional, que cuenta con una cuarta pared y un patio de butacas, producto directo de la sensibilidad burguesa, apuntaba a realizar una “teatralización de la intimidad” que no comprometiera al público bajo ningún pretexto, el llamado teatro inmersivo apunta a desglosar una verdadera “intimización” de la teatralidad. Dicho de otra manera, es plausible afirmar que la intimidad alcanza una dimensión medial en el teatro inmersivo. Para ello se apoya en dos grandes pilares. El primero es la construcción de un “medio-ambiente” dentro del cual tanto el público como los performers puedan sumergirse para vivir una experiencia. Este medio-ambiente ha de propiciar la atmósfera adecuada para que la intimidad aparezca como un verdadero fenómeno relacional. El teatro inmersivo trata de crear un contexto de relación que dé la posibilidad de que emerjan relaciones íntimas. La característica fuertemente relacional de la intimidad sería el segundo gran pilar para esta “intimización” de la teatralidad. En dicha condición relacional se pueden diferenciar numerosos niveles basadas en la relación performer – espectador, en la relación que desarrolla el espectador con el “medio” en sí, en la relación del espectador con los objetos y con los numerosos elementos que componen el lenguaje multisensorial característico del teatro inmersivo.

A diferencia de una forma de fruición vicaria, característica de ciertas tradiciones teatrales, en el teatro inmersivo la recepción se constituye a través de la experiencia. Para ello el elemento fundamental es el cuerpo. Es la constante interacción entre el cuerpo en movimiento y el entorno lo que hace que la experiencia sea posible y siempre única para cada individuo. Se trata de una responsabilidad mutua que mana del cohabitar en el mismo “medio”. Resulta pertinente recordar que la compañía Teatro de los Sentidos llama a sus actores habitantes y a sus espectadores viajeros. La realidad del cuerpo del habitante y del viajero no se puede dissociar del espacio ya que es ahí donde se genera el encuentro entre ambos, estando siempre en perpetuo contacto y en mutua transformación. Es precisamente la implicación del cuerpo del espectador en esta tipología de teatro lo que hace que todos los sentidos estén involucrados. Como afirma Juhani Pallasmaa en su libro *Los Ojos de la Piel*, la piel es el órgano que conecta directamente la intimidad de la persona con el mundo exterior, con el medio. “El ojo es el órgano de la distancia y de la separación, mientras que el tacto lo es de la

cercanía, la intimidad y el afecto. El ojo inspecciona, controla e investiga, mientras que el tacto se acerca y acaricia” (Pallasmaa. 2006:46).

El teatro inmersivo, al partir de la creación de este “universo medial” en el cual el espectador se sumerge viviendo una experiencia, hace que se difuminen los límites entre realidad y ficción. El espectador acepta dicho “medio” aplicando este mecanismo específico de suspensión de la incredulidad, que no apunta a hacerle aceptable una ficción sino a hacerle más disponible ante una verdad que le concierne: es en esa suspensión de la conciencia donde aparece el sentimiento de *Einführung (lo extraño familiar)*, que conecta el mundo íntimo con el “medio”. Gabriella Salvaterra habla de la importancia que tiene en su trabajo la introducción de elementos que generen sutiles incongruencias, que rompan la expectativa del espectador, que le generen extrañeza. Esta forma específica de “suspensión de la incredulidad” permite apreciar uno de los aspectos más teóricamente fecundos del teatro inmersivo: si en un extremo de la gama del teatro tradicional, el así llamado “teatro épico”, se da la mayor distanciamiento posible entre espectador y acontecimiento (y por ende una revocación de la *suspension of disbelief* mencionada), en el extremo opuesto, el de una invitación casi pre-cultural a “recuperar la ilusión” (de la infancia y del sueño), estará precisamente el teatro inmersivo. En este último se produce una forma especialmente paradójica de “ilusión” pues ilusión se refiere, etimológicamente, al hecho de “entrar en el ludus”, adentrarse en el juego del engaño, en la representación. Si aplicando la *suspension of disbelief tradicional* el espectador “hace como si se lo creyera”, en este mecanismo de ilusión producido por el teatro inmersivo, el espectador debería llegar a “creer sin fingir” en el momento de la experiencia. Precisamente por eso, en muchos aspectos (se ve muy claramente en el trabajo de Teatro de los Sentidos) el teatro de inmersión negocia constantemente un parentesco sutil con el ritual y con el mito. El hecho de trabajar por “umbrales” de interiorización y de adentramiento, el teatro inmersivo es el que de forma más gráfica tiende a encarnar las cualidades “liminales” o “liminoides” (*limen* significa “límite”, “umbral”) que un sector importante de la antropología teatral asocia a los aspectos “iniciáticos” de la performatividad.

Liminal entities are neither here nor there; they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention, and ceremonial. As such; their ambiguous and indeterminate attributes are expressed by a rich variety of symbols in the many societies that ritualize social and cultural transitions. Thus, liminality is frequently likened to death, to being in the womb, to invisibility, to darkness, to bisexuality, to the wilderness, and to an eclipse of the sun or moon. (Turner 2008:361)

En su interés por la generación de experiencias que toquen la intimidad del público y asumiendo la intimidad como un fenómeno que, morfológicamente, corresponde a una de las capas más profundas del ser humano, no es de extrañar que las dramaturgias de la intimidad remitan a protocolos regresivos. Se trata de generar dispositivos que nos embarquen en un viaje hacia la memoria, hacia lo

más interno de nosotros mismos. En este viaje regresivo se establece siempre una relación entre el “adentro” y el “afuera”, entre lo “interior” y lo “exterior” que las piezas de teatro inmersivo exploran y explotan a la hora de construir la experiencia del público. Construimos un refugio para hacer evidente la tensión que existe con el afuera, con aquello de lo que tenemos que refugiarnos. Esto, en teatro, genera una tensión dramática que potencia la experiencia, en la vida real, genera, quizás, individuos desconectados del medio y conectados únicamente en sus pequeñas burbujas domésticas. No es casualidad, por tanto, que el teatro esté tratando de cuestionar y resignificar el concepto de intimidad y las relaciones que pueden establecerse alrededor de este fenómeno en el mundo contemporáneo.

Dada la extensión de la tesina, se han quedado sin analizar varias categorías y recursos para la “intimización” en el teatro inmersivo. Algunas posibilidades de desarrollo son: profundizar en el uso de elementos de la escritura escénica como la luz, los materiales utilizados para la escenografía, el tipo de mobiliario, etc. También se podría hablar de la erótica implícita que conlleva la búsqueda de la intimidad en el teatro inmersivo; o someter a un análisis de tipo antropológico sus aspectos liminales y rituales. Una continuación de esta tesis que incluya todos estos frentes de problematización y que supedita la reflexión teórica a nuevas configuraciones prácticas de los “protocolos de intimidad”, analizando las configuraciones prácticas para enriquecer la teoría tendría, quizás, cabida en una tesis doctoral.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, ANTONIN (1938): *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris.
- BACHELARD, G. (1958): *La poétique de l'espace*. Les Presses Universitaires de France, Paris.
- BERNAT, ROGER Y FRATINI, ROBERTO (2016): «Seeing Oneself Living». En: Burzyńska, Anna R (ed): *Joined Forces. Audience Participation in Theatre*, House on Fire, Berlin, p. 88 – 97.
- BOAL, AUGUSTO (1980): *Teatro del oprimido 1. Teoría y práctica (2ª ed.)*, Graciela Schmilchuk (trad.), Nueva Imagen, Buenos Aires
- BRUNETTI, RICCARDO (2018): *Esperienze immersive. Creazione e fruizione*, La Rocca, Roma.
- DE MARINIS, MARCO (2018) «Rehabilitar l'espectador. Per una crítica de la participació», *Estudis Escènics*, 43, p. 215 – 231
- FISCHER-LICHTE, ERIKA (2014): *Estética de lo performativo*, Diana González y David Martínez (trad.), Abada Editores, Madrid.
- FRATINI, ROBERTO (2018): «Laberintos sin hilo. Diferencial de una introducción». En Roberto Fratini, Magda Polo (Ed) *El cuerpo incalculable*, colección Cuerpo de Letra, Mercat de les Flors, Barcelona p. 18-20.
- FREUD, SIGMUND (1989): *Lo ominoso, 1919*, Obras Completas Vol. XVII, Amorrortu, Buenos Aires.
- GARCÉS, MARINA (2010): «Visión Periférica. Ojos para un mundo común». En: Ana Buitrago (ed.), *Arquitecturas de la mirada*, Cuerpo de Letra, Barcelona. En www.teatron.com/plataformacanibal/blog/wpcontent/uploads/2010/04/MGarces_Vision_perifERICA.doc (Consultado en mayo de 2019).
- HIPONA, SAN AGUSTIN (2003): *Confesiones*, Antonio Bambrilla (trad), Sociedad de San Pablo Editores. Bogotá, Colombia.
- MACHON, JOSEPHINE (2013): *Immersive Theatres. Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance*, Pallgrave Macmillan, London.
- ODGEN, DANIEL (2004): *Greek and Roman Necromancy*, Princeton University Press, New Jersey

- PALLASMAA, JUHANI (2006): *Los ojos de la piel*, Moisés Puente (trad.), Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona.
- PEDULLÁ, CARMEN (2019): *Linguaggi e paradigmi della partecipazione in europa. Con tre focus su Teatro de los Sentidos, Roger Bernat_FFF, Rimini Protokoll* (tesis doctoral). Universita di Bologna, Bologna.
- SALVATERRA, GABRIELA (2018): «El espacio es un cuerpo». Consultado en www.gabriellasalvattera.com (consultado en febrero de 2019)
- SLOTERDIJK, PETER (2003). *Esferas I – Burbujas*, Isidoro Reguera (trad.), Ediciones Siruela, Madrid.
- SLOTERDIJK, PETER (2007): *En el mundo interior del Capital*. Isidoro Reguera (trad.), Ediciones Siruela, Madrid.
- SOFIA, GABRIELE (2015): *Las Acrobacias del Espectador*. Neurociencias y teatro, y viceversa. Artezblay, Bilbao.
- TURNER, VICTOR (2008): «Liminality and Communitas», *The Ritual Process: Structure and Antistructure*, Aldine Transaction Press, New Brunswick, p. 359 – 373
- WARREN, JASON (2017). *Creating Worlds. How to make immersive theatre*, Nick Hern Book, London.
- WHITE, GARETH (2009): «Odd Anonymized Needs: Punchdrunk's Masked Spectator. For a longer discussion of their use of masks», en Oddey, Alison and White (eds.) *Modes of Spectating*, Intellect, p. 219–30

ANEXOS

ANEXO 1:

Entrevista a Gabriella Salvaterra
Entrevistada por Paula Pascual de la Torre
Apartamento de Gabriella. Barcelona, 16 de abril 2019

1. ¿Qué es la intimidad?, ¿Cómo la definirías?

Lo que yo entiendo por intimidad, siempre desde el punto de vista del lenguaje sensorial, que es el que yo utilizo en mi trabajo, es la creación de una atmósfera, de un contexto en el cual se establecen las condiciones idóneas para crear que emerjan relaciones. Relaciones que son distintas de las habituales, que se establecen con menos barreras, con menos límites y con más riesgo. Un contexto, una atmósfera de seguridad, de confianza entre aspectos más protegidos de cada uno de nosotros. Se trata de crear una atmósfera que permita aparecer emociones que están protegidas. Una atmósfera de confianza antes de todo que permita llegar a esta emoción. Para mí es siempre una cuestión de capas, de estratos. Creamos estas condiciones para llegar a una capa más escondida, a veces casi olvidada. Tan protegida que se olvida. Hay numerosas capas, una más superficial que es la capa más social, la que corresponde a la relación con el entorno y los demás...y existen también unas capas más profundas. Cuando pienso en mi trabajo, en el arte que hago yo y me pregunto qué es la intimidad, diría que corresponde a la creación de la atmósfera que hace posible este mundo donde aparezca la relación contigo mismo y con el otro tocando esta parte más frágil y protegida que normalmente no sacamos.

2. ¿Qué lugar o rol ocupa en tu trabajo?

Ocupa un lugar fundamental porque lo que me interesa es diluir, difuminar los bordes, los límites de las cosas, las apariencias. Cuando los límites empiezan a difuminarse, a ser menos claros es cuando dejamos de ver y comenzamos a sentir. Cuando las cosas no son tan obvias, tan literales, es cuando empieza a crearse esta relación de intimidad con el otro y también con el espacio, con los objetos. Emergen relaciones nuevas, llegamos a tocar partes de nosotros que teníamos olvidadas. Ahí llegamos al trabajo de lo que no se ve, que es el más potente. Estamos hechos de cosas que olvidamos pero que nos constituyen como personas y para llegar a esta materia yo creo que antes de todo hay que eliminar la literalidad y los bordes claros de las cosas. En el fondo creo que el olvido es también una forma de protección que tenemos nosotros frente al mundo, a la vida. Son nuestras partes más protegidas y abrirlas conlleva siempre un gran riesgo, Por eso se necesita tanta delicadeza, tanta escucha. No busco el efecto, la emoción con realidades externas, eso es bastante fácil. Crear espacios

efectistas impactantes desde el exterior es fácil pero el trabajo difícil y más desafiante no es este sino crear espacios donde la gente pueda experimentar sus emociones. Tocar esta capa profunda. ¿Cómo hacer para que esto pueda envolver a todos?, ¿cómo crear una realidad envolvente y no envuelta que permita abrir estas emociones? Ese es para mí el verdadero desafío, así es como utilizo la intimidad, como eje de la creación de esta atmósfera. Un espacio tiene que ser para mí el primer elemento, el primer ingrediente que logra abrir esta puertecita de la emoción olvidada y escondida. Y hay que poner mucha atención en construir una realidad que parta desde el viajero, que no sea algo que se impone desde fuera. Se trata de que un elemento, un objeto...sea parte de tí y no un elemento decorativo que se queda en la capa más exterior.

Me gusta hablar de riesgo. Por ejemplo, cuando uso la oscuridad o la penumbra es siempre un refugio donde yo me expongo a la intimidad para encontrarme a mí mismo, para encontrar este misterio, para exponerme a este riesgo conmigo misma. Pasa lo mismo con el silencio, el silencio no es la ausencia de sonido sino la presencia de los sonidos que yo llevo ya dentro y que hacen parte de mi imaginario y de mi memoria. Todo lo pienso con el objetivo de abrir esta capa profunda. El silencio, la oscuridad, el laberinto...la oscuridad para mí es el primer laberinto que existe, el laberinto básico porque es un espacio lleno de dudas. El laberinto es el lugar para encontrar lo que no se puede buscar, donde las direcciones se confunden, el lugar para perderse...En esta búsqueda tengo que recorrer y encontrar algo verdadero de mí, no tengo indicaciones claras, todo está confundido, mezclado.

3. ¿Cómo se construye? ¿A través de qué herramientas escénicas se origina?

Lo primero de todo es que el espacio tiene que ser un organismo vivo (Gabriella hace referencia a un texto que me ha enviado escrito por ella que se titula “El espacio es un cuerpo”). El espacio palpita contigo y con el viajero y es siempre un territorio en tensión. Una tensión que crea incertidumbres, que rompe las certezas, que te pone en una situación de búsqueda. La oscuridad o la penumbra, el silencio, el sentido del tiempo que también está difuminado en mis instalaciones...el tiempo se mezcla siempre. No vamos simplemente al pasado, sino que además me proyecto como viajero en el futuro. No se trata de usar objetos antiguos solo porque tienen muchos años, juntar objetos viejos no significa que ya sea memorias (risas). No, estos objetos tienen que hablar de mí, deben tener un hilo claro desde el principio para el espectador. Cada cosa tiene que estar puesta con unas condiciones específicas de luz, en el espacio para crear una resonancia. No se trata sólo de juntar cosas viejas. Se necesita una gran coherencia para crear una instalación sensorial porque crea una historia. La historia para mí tiene que ser muy clara y coherente, aunque sea muy simple, pero es dentro de esta coherencia donde yo puedo moverme. Cuando hay una falta de coherencia yo no logro meterme, no entiendo dónde estoy y me acabo saliendo de esta narración de mí misma que me estoy “reescribiendo” como dice Enrique Vargas. Tiene que haber un hilo conductor y desde ahí iré creando capas. En mi instalación *Dopo* por ejemplo sería el agua, el agua como símbolo de la fractura...y

entonces aparecen las goteras, la lluvia.... Otros elementos serían la distancia y la ambigüedad. La distancia altera el sentido del tiempo. Una distancia grande, algo que tú ves alejado te da un sentido del tiempo completamente alterado, elástico, flexible...como un sentido del tiempo infinito. Cuando hay posibilidad de tener distancia en los espacios que construyo un regalo, una posibilidad enorme. También porque el cuerpo necesita desplazarse junto a esta emoción que lleva dentro...y esto tiene un gran peso, una densidad distinta...caminar hacia algo, aunque sean unos pocos metros crea un peso que puede ser de mil años. La distancia es una creadora de ambigüedad, pero siempre en un margen de coherencia muy claro porque si no volvemos a una realidad exterior que funcionan ahí en el momento, pero luego se van, no queda la experiencia en el cuerpo. La ambigüedad en la imagen y la distancia son muy importantes.

Es muy importante, después de tener una idea, una imagen...la construcción manual de un espacio. Construirlo verdaderamente con las manos. Tengo que buscar los objetos, construirlo...porque es desde ahí desde dónde puedo sentir el espacio. Me resulta muy difícil trabajar dibujado en un papel con un plano...porque para mí el cuerpo es siempre el punto de partida y necesito estar con mi cuerpo en el espacio para comenzar a diseñarlo. Es esta relación viva en el momento con el espacio. Hay que estar. Cuando me piden un plan sin conocer el espacio me siento mal (risas) porque hay que estar ahí, estudiarlo con el cuerpo, escuchar el espacio. Se construye haciéndolo muchas veces y claro eso crea una gran incertidumbre..tienes que partir de una imagen de una ida fuerte y confiar. Es un trabajo artesanal, muy artesanal.

4. ¿En qué medida la intimidad depende de elementos plásticos?

La intimidad es siempre cuando estamos más cerca, más conectados con nuestras capas interiores. La cercanía, por tanto, entendida como conexión con tu interior. ¿cómo hacer esto con los elementos plásticos? Hay siempre, de nuevo, que ir por capas, por pasos. Siempre hay un primer momento a nivel de espacio, instalación que tiene que acoger al público y la historia a un nivel más general antes de llegar al punto al que quiero llegar. Tomando el ejemplo de mi instalación *Dopo*, que habla de la ruptura...no puedes ir directamente a tocar ese tema, directamente llegar a la ruptura, sería demasiado violento, sería una invasión. Por ejemplo, a mí me gusta siempre trabajar con temas que tengan algo que ver con la nostalgia. Mis trabajos tienen siempre algo de nostálgico, porque soy así...entonces mis trabajos tienen siempre este trasfondo. Siempre se necesita una secuencia, un recorrido porque decir todo con un solo espacio...todavía no lo he logrado. Si quiero llegar a ese nivel de intimidad, para llegar a esa capa escondida.necesito crear varios espacios. Entonces siempre hay un primer espacio que nos une a nivel de imaginario y.luego de lo grande iremos a lo pequeño, a esta capa profunda. AL principio entonces el viajero encuentra un espacio más abierto y general que ya tiene algunas gotas, elementos de lo que quiero decir, pero es más abierto donde la gente entra, pero todavía no se siente tan en riesgo. De ahí, poco a poco, objeto a objeto intento llegar a tocar esta capa más profunda pero

no es inmediato este pasaje a la intimidad. Es un pasaje que necesita un tiempo. A veces puede ser corto, puede ser en el segundo espacio, pero necesita, aunque sea una pequeña secuencia de dos o tres cosas que suceden antes. Se necesita una preparación para llegar a una relación de intimidad porque si no, de nuevo, es algo que yo te impongo desde fuera y que llega con una fuerza que no es la que yo busco, una fuerza muy invasiva que entra solo por los ojos, no aquella fuerza sutil que puede alcanzar un punto de intimidad.

Como decía el espacio tiene que estar vivo, en movimiento. A veces un movimiento verdadero dado por elementos naturales como la tierra, el agua, el fuego...o también dado por fotografías, por el paso del tiempo, por un olor...y tiene que haber una tensión dramática de alguna manera que rompa los límites, que te pone en riesgo, una tensión dramática delante de la cual que no puedes resistir donde tu cuerpo se rinde. Es ahí cuando has tocado el punto. A veces trabajo mucho con la no literalidad de las cosas. La incongruencia. Tiene que haber un imaginario común, una coherencia común e introducir elementos incongruentes que pueden constituir una pieza del viaje. De pronto aparece algo que no encaja con la idea de normalidad...con lo que está pasando. Un habitante, un objeto, una música, un olor...que no encaja con el entorno. Ahí pasa algo que rompe la certeza de una realidad. Por ejemplo, hay una mesa muy grande, muy bien preparada, muy elegante con candelabros, velas, flores... pero los platos están quebrados, están rotos y vueltos a pegar entre ellos. Es una incongruencia porque en una mesa así te imaginas platos que estén perfectos. Ahí hay algo que rompe mi costumbre y me crea una curiosidad, una extrañeza, un estupor... Y entonces se abre una puerta donde tú estás más vulnerable, se crea una tensión dramática. Y ahí es donde entra la intimidad, es como que te desnuda, te deja sin herramientas. ¿Como un plato roto?, y en ese momento de cortocircuito es donde puede entrar un tema poético. Es tan grande el estupor y la curiosidad en este momento que yo me entrego completamente a lo que viene. Ahí es donde entra el tema de la ruptura, por ejemplo.

Otros ejemplos serían: llegar a una habitación que nos remite a cualquiera de las habitaciones en las que dormimos cada noche y despertamos cada día...y ver que está lloviendo. Llueve en la habitación. Ver eso es como si te baja las defensas. Me meto en algo desconocido porque nunca he visto una habitación donde llueve dentro...en mi casa desde luego. La relación cercana se crea siempre con tu historia, con momentos de tu vida, con tus recuerdos...yo intento abrir ese espacio. A veces el tamaño del espacio es importante. Los grandes espacios...te dan la posibilidad de jugar con las distancias...las luces y la oscuridad ayudan mucho también a difuminar los bordes del espacio. La luz no ilumina, la luz tendría siempre que nacer desde dentro del espacio. Cuando hay luces que iluminen objetos intentamos camuflarlo, que esté iluminado de tal manera que tenga una vida propia. La vela es una luz que tiene vida propia. Yo las utilizo mucho.

Y a nivel de construcción intento involucrar el cuerpo. En *Dopo* es el máximo porque hasta se moja pero cada vez tiene que estar involucrado, subiendo escaleras, entrando en habitaciones, cruzando una

puerta alta, una puerta baja...sentándose a veces...el sentarse sobre algo bajo o una silla más alta abre una percepción del cuerpo totalmente distinta..entonces hay que poner gran atención por el cuerpo del viajero. Sentarse en el suelo es algo muy íntimo, se dice, porque crea una relación muy antigua, muy potente a nivel de memoria del cuerpo porque el niño se sienta en el suelo, por ejemplo. Todos estos elementos hay que tenerlos en cuenta y no sentarse en el suelo simplemente porque es bonito sentarse en el suelo con un cojín. O por ejemplo el tema de la escritura, si quiero abrir esta capa de intimidad y que el viajero escriba es muy distinto el lugar donde tu con el cuerpo puedes escribir algo. Si es un banquito, una silla, un sillón...cambia, la experiencia será muy diferente. La silla crea una formalidad, las cosas más cercanas al suelo te crean este espacio como más de naturaleza interior...otro espacio que propicia un poco más la escritura. La postura del cuerpo es importante. Dónde quiero contar un cuento, dónde quiero que escriba, dónde quiero que vea...la altura de los objetos es fundamental...a veces basta con elevar un objeto par que tenga otra vida. Es importante tener siempre en cuenta el cuerpo, considerar desde donde yo veo o vivo una imagen. A veces, tomamos decisiones más por una cuestión estética pero tengo que tener en cuenta dónde está el viajero en ese momento y donde está su cuerpo no simplemente para estar cómodo sino para estar viviendo ese momento.

5. ¿Qué relación hay entre intimidad y proxemia? Como ya hemos hablado de esto dime si te gustaría añadir algo más.

Como ya hemos hablado de ello, me gustaría solo recordar que estar cerca significa que estamos conectados con nuestras capas interiores, es una cercanía interior que se crea con el otro.

6. ¿En qué medida la intimidad depende de la relación que se establece entre performer – espectador?

Es una relación importantísima cuando lo hay. En mis instalaciones intento reducir la presencia de habitantes, a veces ni siquiera los hay porque intento que sea el espacio el que cuenta. Pero cuando hay, los performers (habitantes) tienen un rol muy importante porque ambos, habitante y viajero (o viajeros) tienen un rol activo. Los dos están jugando a la construcción de una realidad íntima de la obra. El habitante tiene la función de transformarse en un pedacito de la imaginación del viajero. Este es el gran rol si hay un habitante para mí. Esta transformación en una parte de la imaginación del otro tiene que ser honesta por parte del habitante, es una búsqueda del habitante entre su propia emoción como habitante y la del viajero. ¿Por qué honesta? Porque el habitante tiene que estar disponible para que su intimidad quede también expuesta, abierta...por eso los dos estamos jugando. Si el habitante no está disponible de manera honesta y lo está haciendo de una manera un poco artificial, representativa....no se crea una verdadera conexión y el otro no abrirá esta capa interior.

Cuando hay una presencia de un espacio que narra, que cuenta que tiene más peso... el espacio

adquiere este rol de abrir la intimidad del otro y el habitante ha de entender muy bien su tamaño, cuanto tiene que ser pequeño. Cuando el espacio cuenta tanto, el tamaño / presencia del performer se recude...tu presencia casi molesta si es demasiado, es un elemento más, eres de verdad un elemento que acompaña.

7. ¿Qué esperas generar a través de la configuración de la intimidad en tus espectáculos / piezas?

Busco generar una nueva posibilidad y manera de que el viajero cuente su propia historia mezclando y diluyendo los límites, transformando lo grande e inmenso en algo muy pequeño o al revés. Es esto, intentar que el puede tener acceso a esta capa protegida y que pueda contar-se de otra manera.

8. ¿Qué relación hay entre intimidad y biografía?

Ay si, esta pregunta me gusta (risas), Más que hablar de la relación entre intimidad y biografía yo hablaría de la relación entre intimidad y memoria. A mí, en mi trabajo, me interesa más hablar de memoria que de biografía porque esta forma de intimidad te permite encontrarte con una zona tuya donde el tiempo pierde su espesor...donde comienza a aparecer el pasado... y siento que la biografía se construye más desde el ego, desde el yo, no desde una búsqueda en el tiempo y tu memoria...En este sentido me interesa más hablar de un espacio. La biografía es más descriptiva y hablar de memoria, que a veces no sabemos que tenemos, me da más posibilidad de juego, más posibilidad de conectar con una parte frágil, más esencial.

9. ¿Qué relación hay entre intimidad y participación?

Para mí hay como una ley importante y es que nadie puede ser forzado a la intimidad. Esto es fundamental y en esto la utilización del juego como herramienta, por ejemplo, para sostener y no forzar a la intimidad es muy importante. Funciona el juego porque dentro de el los dos tienen un rol activo y esto es una base para eliminar el forzamiento a la intimidad. Porque en el juego todos somos cómplices de algo, todos jugamos por el placer de jugar y nada más, si es un juego de verdad, claro. El juego es un acto de libertad, aunque tenga normas y no fuerza, si no que crea otra realidad. En el juego utilizo el cuerpo y utilizo mi piel, donde está escrita mi memoria. Entonces crear un verdadero juego evita el forzamiento a algo. El viajero está invitado con todo su cuerpo a entrar en espacio diferente, a encontrar su rol y lugar en un espacio...no solo lugar físico sino también interior. En una instalación sensorial el viajero encuentra su lugar, lo que le da su sentido, la resonancia...en función de su memoria, de lo que ha vivido, de lo que es...y en el espacio encuentra un pedazo de sí mismo. Un pedazo más de su vida que estaba guardada, protegida, escondida...pero que está en algún lugar, seguro.

10. Considerado que un espectáculo es siempre un evento de tipo público, ¿Cómo conviven el fenómeno íntimo con el carácter público de la presentación?

Son espacios que rompen con el exterior donde el viajero se sumerge rápidamente en un mundo distinto. El carácter público tiene también su fragilidad, el viajero en estas experiencias convive siempre con una tensión permanente porque son atmósferas tan distintas y raras en la vida que están hechas de mucha fragilidad, yo creo, de mucha tensión porque hay un riesgo porque no sabes qué te va a pasar no sabes dónde vas, no tienes una silla donde sentarse y mirar. En las obras colectivas buscamos una intimidad colectiva, es decir una intimidad del colectivo. Cuando pasamos a relaciones de uno a uno como en los laberintos... son intimidades que se expresa en un colectivo porque nuestra intimidad está viviendo un orden público también, somos muchos en todo el engranaje... y esto creo que se logra con gran fragilidad. Esto me viene al pensar esta pregunta...pero dime algo más que quizás es la que menos clara tengo.

P ¿cuál es la diferencia por ejemplo entre la intimidad que se crea en un espectáculo que es público...y la intimidad entre nosotras ahora mismo por ejemplo o la que que puedes alcanzar tu sola en tu cuarto por ejemplo?

Bueno, la diferencia es la creación de una tensión que se crea desde ti mismo y que se amplía a todos porque estamos trabajando con la intimidad individual, pero es como que se expande. Todos estamos en ese momento con nuestra capa interior disponible y le otro igual y l otro y el otro...entonces se crea una gran tensión colectiva, tensión poética, dramática donde todos nos ponemos en juego y en riesgo. No tenemos un espacio protegido del otro y entre nosotros estas tensiones se van cruzado, van moviéndose, es un flujo.

11. Si pudieras describir la intimidad en una imagen, sin pensarlo mucho, ¿cuál sería?.

Estar juntos debajo de un paraguas. Por ejemplo. e dicho la primera imagen que me ha venido, pero si, estar debajo de un paraguas debajo de la lluvia. Es un espacio perfecto, lo tiene todo. Tiene un espacio alrededor que te envuelve, la lluvia, el agua y al mismo tiempo tiene un espacio pequeño que es este techito, el paraguas. Tiene el contacto, la cercanía con el otro. Tiene un adentro y un afuera muy claro, tiene un sonido, tiene una luz especial...tiene un riesgo, el de mojarse, tienes que tener cuidado de no mojarte al salir de ahí...es un ejemplo de intimidad muy completo. Tiene lo húmedo y lo seco, es un espacio donde en un instante se puede crear otro mundo, donde te proteges, pero al mismo tiempo estás expuesto.

ANEXO 2:

Entrevista a Riccardo Brunetti (Project XX1) y Emanuele Nargi (TerreMoto Performance)

Entrevistados por Paula Pascual de la Torre

Skype Barcelona-Roma, 28 de abril 2019

1. ¿Qué es intimidad?, ¿Cómo la definirías?

EMANUELE NARGI: Para mí la intimidad tiene varias características. Las primeras en las que me hace pensar es en la confidencialidad, la sensualidad y la privacidad. Compartir con alguien en un contexto tranquilo, en una atmósfera de confianza, un espacio donde desaparecen las influencias externas.

RICCARDO BRUNETTI: es una pregunta extremadamente compleja, se podría escribir un libro... Desde el punto personal, para mí la intimidad es la disponibilidad a abrirse, mejor dicho, la disponibilidad para permitir entrar a otro en mi esfera más profunda, más protegida ... aquella más densa de cosas que no deseo que sean compartidas con todos. Cuando algo o alguien llega a tocar cosas que en mí son de alguna manera secretas. Secretas como aquello que no quiero que sea compartido con todos. Luego esto tiene tantas declinaciones, declinaciones sexuales, de relaciones de amistad o incluso en la relación con un psicólogo o con un doctor. La relación con la enfermedad es algo muy íntimo que no comparto con todos. Si, es algo que yo no deseo que se sepa en general y la disponibilidad de abrir por un motivo u otro esta esfera.

En lo que respecta a la realidad en el teatro obviamente es algo diferente, principalmente porque el teatro es una forma de ficción. El punto es que nuestro sistema de comprensión se deja engañar del mecanismo teatral y entonces, aunque estoy en un contexto de ficción el mecanismo de *suspension of disbelief* (la suspensión de la incredulidad) permite hacer entrar las cosas a un nivel íntimo. Como si yo jugase a un juego y este juego me permite llegar a alcanzar cosas verdaderas, aunque esté jugando.

2. ¿Qué lugar o rol ocupa en tu trabajo?

RICCARDO: La intimidad es algo que está presente también en el teatro tradicional pero generalmente en manera vicaria. Es decir, el espectador no vive la intimidad en su propia piel generalmente, si no la vive testigo de alguno que tiene una relación íntima, dos personajes entre sí por ejemplo, como si fuese un voyeur. Esto ya es algo suficientemente eficaz porque nuestro sistema de comprensión se deja engañar por el mecanismo teatral y pensar que estamos realmente en una relación íntima y yo tengo la posibilidad de espiarlo. En cuanto al teatro inmersivo, esta intimidad es algo que llega incluso a la esfera del espectador y es algo muy importante porque, bajo mi punto de

vista, este mecanismo donde la intimidad llega a tocar al espectador es posible solo en algunas formas teatrales, no en las formas teatrales tradicionales. En particular el teatro inmersivo (u otras formas de teatro como el llamado *one to one* o el teatro sensorial) explota muchísimo estas características para hacer caer al espectador en esta *suspension of disbelief* que hace que el espectador perciba una verdadera relación íntima con él directamente. Esto es algo muy peculiar de la experiencia inmersiva”

EMANUELE: continúo en esta línea que ha abierto Riccardo. Esto obviamente es algo que está muy ligado con la proxemia. Principalmente porque damos para la construcción de este teatro mucha importancia al espacio, a la tipología de espacio y la distancia que existe entre las personas entre sí y con el espacio. La estructura arquitectónica del espacio y la relación con el resto de los elementos es construida siguiendo estas características.

Sea en el *one to one* como en otras dinámicas del teatro inmersivo la aproximación corporal en general y también los impulsos que existen entre el público mismo cambian en relación a los ángulos de orientación y distancia física. El ser tocados y tocar a otros espectadores cuando se camina cerca de los otros, el intercambio de miradas...son elementos que juegan de manera muy diversa a lo que ocurre en las butacas de un teatro a la italiana...Sensaciones de calor que recibes tanto como público como performer, la percepción olfativa cambia totalmente, la intensidad de la voz es muy diversa en función de la distancia y de la relación con el espacio y una persona del público, etc.

RICCARDO: ¿Puedo añadir algo? La proxemia y la calidad de la relación son fundamentales en el teatro inmersivo y añadiría otros dos factores que manipulan el espacio de una manera muy clara. Uno sería por ejemplo la luz. El hecho de que haya oscuridad o semioscuridad lleva a los cuerpos, tanto del espectador como de los performers, a relacionarse de otra manera. Alguien que, en un lugar alumbrado totalmente, viene y me dice algo al oído tiene sobre mí un cierto efecto, pero, alguien que viene y me hace exactamente lo mismo pero en la semi oscuridad tiene un efecto absolutamente distinto. O en la oscuridad total como trabaja Enrique vargas o lo hacía el *Living Theatre*. Otro ejemplo es la música, en función del volumen y de la cualidad o densidad de la música el espectador se siente invitado de una manera u otra a adentrarse en el espacio. Todos estos factores que están presentes en toda tipología teatral también aquí suman para completar la experiencia de un modo particular que envuelve al espectador a 360°.

3. ¿Cómo se construye? ¿A través de qué herramientas escénicas se origina?

RICCARDO: Más allá de la luz, el espacio, la proxemia... para mí, el elemento fundamental es siempre el actor, el modo en el que el actor construye la relación con el espectador. Esto no es para nada algo sencillo y no es algo que todos los actores sepan hacer. No lo saben hacer porque están entrenados para relacionarse con otros performers pero no para relacionarse con el espectador. Esto

necesita un *training* específico y es un arte muy sutil. Es un entrenamiento en lo que nosotros y otros de nosotros llamamos *el contrato*. El desarrollo del *contrato de relación* con el espectador. Hablaré del caso específico del *one to one* pero en realidad es algo que ocurre también en las demás interacciones entre actores y espectadores. Por ejemplo, cuando hay un texto escrito para poder desarrollar la relación el actor no lo debe volcar todo como si fuera un monólogo, sino que debe estar muy atento a la reacción constante del espectador porque esto construye la relación. Si yo estoy hablando con una persona y él hace una pregunta, en el caso de que esta pregunta verdaderamente espere una respuesta yo sentiré que es una verdadera pregunta, pero si es una pregunta retórica sin necesidad, que no espera mi respuesta entonces yo me sentiré mucho más distante a esta persona porque siento que mi respuesta, mi reacción, no es realmente importante. Este es el ejemplo más simple que podía poner, pero en realidad hay centenares de ejemplos de este trabajo que son fórmulas para revalorizar, hacer devenir preciosas e importantes, las reacciones del espectador. Esto para mi es la cosa más importante en absoluto para la construcción de la intimidad. El espectador debe tener la sensación, ya sea verdadera o falsa, de ser importante.

Una de las indicaciones que yo doy cuando los actores tienen que construir su *one to one*, que es una de las indicaciones que pueden conducir a la intimidad, es: tú estás habituado a esculpir tus acciones pero en el *one to one* tú no estás simplemente esculpiendo tus acciones, sino que estás haciendo algo más. El objeto a esculpir es la relación que hay entre el actor y espectador. Es decir, tú debes esculpir todas tus acciones, usar todos tus instrumentos como actor para construir una relación significativa y para poder hacer una relación significativa uno debe valorizar el *feedback*, la reacción que el espectador tiene. Si no lo haces, la sensación para el espectador es la de estar delante de una pantalla, no la de estar de frente a una persona real que está hablando verdaderamente conmigo. Luego podemos discutir mucho también sobre si esto es o no verdadero, es decir, discutir mucho sobre el hecho de si esto es una verdadera intimidad o una ficción. Una intimidad ficticia.

EMANUELE: sigo sobre esta línea, uno de los elementos que para mí es fundamental en esta habilidad que el actor desarrolla para relacionarse con el espectador y con el espacio está relacionada con la capacidad de escucha en el sentido performativo. El famoso concepto de *awareness*, de percepción y relación con y en el espacio viene extendida al público. Esta habilidad de percibir al público tiene que ser expandida espacialmente e involucrar también el cuerpo, las emociones y la capacidad de reacción del público. Esto de alguna manera a mí me hace pensar en el teatro de calle. Las personas que han trabajado en la calle han desarrollado más esta habilidad de relacionarse con el público que los actores que han estado siempre sobre un escenario en una sala. En el teatro inmersivo hay una ruptura mayor de la caja teatral. Hay una destrucción total de esa distancia tanto espacial como de relación con el público donde los elementos fundamentales son tus sentidos, las antenas performativas que deben estar muy entrenadas. Solo la experiencia y el entrenamiento te permite desarrollar la capacidad de entender cómo el público alrededor está reaccionando y como se está

posicionando respecto a tí y en el espacio para ser capaz, en fracciones de segundo, de entender como relacionarte a nivel íntimo con ellos.

4. ¿En qué medida la intimidad depende de elementos plásticos?

RICCARDO: Esto que llamas elementos plásticos en italiano tienen una definición precisa que se llama escritura escénica. Es un concepto más preciso. Todo aquello que está pasando desde el punto de vista escenográfico, la música e incluye la presencia y las acciones de los actores. Son todos los elementos. El concepto dramático para mí es siempre un concepto de escritura escénica.

Para mí la construcción de una relación, de una experiencia es siempre el punto central y en esta construcción de relación y experiencia la presencia del ser humano, del actor que se relaciona con el espectador de una determinada manera tiene siempre un estatus especial. Todas las cosas que tienen que ver con la escenografía, los objetos, la luz son importantes, pero, creo, ninguna es tan importante como la relación con otro ser humano. Por eso es pertinente tratarlos de manera diversa porque una para mí es la más potente mientras las demás son importantes, pero no fundamentales como la relación con un ser humano. Para mí, personalmente, el actor en la relación en el teatro inmersivo, sobre todo para construir una relación de intimidad, es fundamental. Y puede darse estando el actor o ser humano presente físicamente o estando presente un rastro de la presencia del ser humano. Hagamos un ejemplo: también leer una carta puede ser muy íntimo, pero de nuevo, ¿por qué es íntimo porque la carta es un rastro. Esta presencia es fundamental para construir relaciones y construir intimidad.

EMANUELE: Cuando se crea una performance de teatro inmersivo se parte ya del presupuesto de que la distancia con el público está ya destruida respecto al teatro convencional. Desde el punto de vista de la creación espacial siempre hay que tener en consideración la perspectiva de los objetos y la escenografía, pero funcionan como un elemento corpóreo en la creación. Son componentes fundamentales para la construcción de la dramaturgia. Un objeto puede ser un elemento fundamental en la construcción de una narrativa. En realidad, esto no es un elemento único del teatro inmersivo, sino que tiene que ver con tantas otras formas de teatro. Lo mismo puede pasar con el trabajo sobre la luz, la elección de una luz natural o artificial diseña dramáticamente una historia o una manera de relacionarse con el espacio.

5. ¿Qué relación hay entre intimidad y proxemia?

EMANUELE: hay elementos que tiene directamente que ver con la proxemia a la hora de crear intimidad. La distancia, el calor corporal, la creación de espacios más pequeños, etc. Estas características las puedes recuperar de los 8 elementos figurativos de Edward Hall. Podrían serte

útiles.

6. ¿En qué medida la intimidad depende de la relación que se establece entre performer – espectador?

(Esta pregunta ha sido ya respondida y los entrevistados no han considerado necesario añadir más.)

7. ¿Qué esperas generar a través de la configuración de la intimidad en tus espectáculos / piezas?

EMANUELE: No hay una única cosa. Lo primero de todo es que cada persona del público hará una experiencia diferente, indescifrable e incalculable. La experiencia está ligada al *hic et nunc* al cien por cien. Pero seguramente hay objetivos que nos damos antes de generar un espectáculo que pueden estar relacionados con reflexiones a nivel intelectual o experiencias sensoriales verdaderas. Una cosa que a mí me interesa provocar es la excitación. Esta excitación, emoción y entusiasmo viene percibida por cada persona del público de una manera diversa. Hay quien la rechaza, quien la explora, quién la integra inconscientemente...por ejemplo el deseo de querer seguir a un personaje o querer quedarte encerrado en una habitación con un performer para tener una experiencia íntima con *one to one*.

RICCARDO: Mi objetivo es más simple y tiene que ver con el arte en general. Para mí el objetivo es que las personas del público se hagan preguntas. Y la intimidad es un instrumento para conseguir este objetivo, que la persona ponga en duda algunas cosas que da por descontado. Para mí, si alcanzo a conseguir esto en una obra, considero que ha sido un éxito.

EMANUELE: también la sensación de riesgo, o de vergüenza, o de estar perdido....

RICCARDO: o también la sensación de empatía, de estar cercano a un personaje y comprender lo que le está pasando... para mí eso es algo que se aproxima a una relación sensual.

8. ¿Qué relación hay entre intimidad y biografía?

EMANUELE: Hay seguramente elementos interesantes cuando se utiliza en una historia imágenes, objetos, olores que sean arquetípicos. De manera inconsciente el espectador conectará su propia experiencia con lo que está viendo, oliendo o sintiendo. Vargas utiliza esto muy claramente, .al igual que otros tipos de teatro experimental. Pero igual que cada experiencia de cada espectador es diferente, su implicación personal o biográfica en la totalidad es incalculable. Los elementos biográficos del público y de los performers a nivel escenográfico, sensorial, textual, etc.; las resonancias, son fundamentales para generar una sensación de intimidad.

9. ¿Qué relación hay entre intimidad y participación?

RICCARDO: Creo que esta pregunta ya la hemos respondido. Hablaría, sin embargo, sobre el uso de la máscara de *Punchdrunk* que, en el caso del teatro inmersivo que hacemos es fundamental para describir la participación del público en esta tipología de teatro. Lo más completo y bello que se ha escrito sobre el uso de la máscara en el teatro inmersivo está en el artículo de Gareth White “Odd anonymized needs”.

10. Considerado que un espectáculo es siempre un evento de tipo público, ¿Cómo conviven el fenómeno íntimo con el carácter público de la presentación?

EMANUELE: Creo que de una manera u otra el público está haciendo un paso más arriesgado comparado con lo que hace normalmente en un espectáculo convencional. Desde un punto de vista íntimo imagino que el público se está poniendo a disposición del espacio y los actores para hacer una experiencia. Están compartiendo de alguna manera, en un evento público, su intimidad. En nuestro caso, con el uso de la máscara, se neutraliza de cara al espectáculo, pero está. En los espectáculos de Enrique Vargas por ejemplo esta intimidad no se neutraliza. Son objeto y sujeto de la experiencia. En este sentido conviven más claramente lo íntimo y lo público. La intimidad del público.

11. Si pudierais describir la intimidad en una imagen, sin pensarlo mucho, ¿cuál sería?

RICCARDO: Para mí el hecho de compartir dos personas la misma materia, por ejemplo, dos personas compartiendo un pedazo de pan. Eso es lo primero que me viene a la cabeza. O beber del mismo vaso...

EMANUELE: puede ser un farolillo o puede ser la cuña que se pone debajo de las puertas y que puedes quitar cuando quieras.

ANEXO 3:

Entrevista a Nelson Jara. Teatro de los Sentidos.

Director Artístico de *El Hilo de Ariadna Temporada 2018 / 2019*

Entrevistado por Paula Pascual de la Torre

Apartamento privado. Barcelona, 14 de mayo 2019

1. ¿Qué es la intimidad?, ¿Cómo la definirías?

Es un estado en la relación de conexión, de entendimiento. Una verdadera mirada quiere decir que ya hay un punto de conexión y diálogo de las partes. Si estoy trabajando con todos los sentidos tu sabes cuando está respirando la intimidad, tu cuerpo lo reconoce.

2. ¿Qué lugar o rol ocupa en tu trabajo?

En el nuestro es fundamental. Cuando tu quieres hacer que la otra persona viaje, que imagine. Si no llegas a esa intimidad es difícil porque trabajas con una especie de pared que no dejar fluir la comunicación. Hay algo interesante y es que nosotros fuimos muy empíricos en nuestro proceso de trabajo e investigación...y entonces yo no me daba cuenta que estaba creando intimidad, en cada momento era una búsqueda en la palabra, en la luz, en el sonido, en el tacto...no nos dábamos cuenta pero estábamos ejercitando justo eso cada día. Creo que con todos los elementos que tiene nuestro lenguaje la intimidad podría ser el punto de partida para que tu imaginación comience porque como yo me estoy sintiendo en la relación tranquilo, conectado...ahí podré imaginar, podré navegar...la intimidad yo supongo que da mucha confianza y entonces tú vendrás conmigo hasta donde yo quiero si tu confías... si te tiendo la mano y tú me sigues...si te cuento una historia con unos olores y tú los sigues, es porque ya he creado este espacio de intimidad entre los dos. Lo bueno es que tu cuerpo lo reconoce. Que eres hacedor, lo estás creando, lo percibes.

3. ¿Cómo se construye? ¿A través de qué herramientas escénicas se origina?

Lo primero es conocer tu propia intimidad. Claro, Enrique siempre dice “tú haces la obra y la obra te hace a ti” porque tú te vas conociendo ... y vas creando que elementos tienes para crear estas relaciones. Si tienes esta escucha verdadera es porque también te has escuchado a ti mismo...y desde ahí soy capaz de escuchar al otro. En este trabajo de crear tantas veces esta escucha tan necesaria en nuestro lenguaje...te vas dando cuenta que aparecen muchos elementos para crear esta intimidad. ¿cómo se crea concretamente? Partimos de que no hay una receta porque puede funcionar entre dos personas ... o en un grupo grande. Tú escuchas el espacio previamente, creas las condiciones para que la intimidad se cree, también desde ti y luego las otras personas que llegan (1, 2, 8, 1200 personas...) tienen que poner de su parte en la creación de esta intimidad.

4. ¿En qué medida la intimidad depende de elementos plásticos?

Claro, tú estás narrando con todos los elementos...no lo estas usando como un elemento más. Tú estás narrando con todos los sentidos entonces si tú tienes un espacio, el espacio también narra. Nosotros hacemos muchas obras en espacios no convencionales para que el espacio también cuente. Grabamos sonidos específicos porque queremos que los sonidos también cuenten. Si escuchas algunos paisajes sonoros, o hueles ciertos elementos...que hacen parte de una memoria colectiva o individual...que se reconocen... que hablan de ti...hacen que se vaya creando un cierto nivel de intimidad.

5. ¿Qué relación hay entre intimidad y proxemia? Como ya hemos hablado de esto dime si te gustaría añadir algo más.

Si en algunas formas de teatro muchos se creen que la proximidad y la intimidad se consigue haciendo una obra en un cuarto pequeño... pero no es sólo eso. Puede facilitar, pero no es la intimidad que el viajero necesita para imaginar y tener una experiencia verdadera.

Creo que sumergir al espectador dentro del espacio o atmósfera no garantiza que se dé la intimidad. Parte de la disposición, de la intensidad, del juego, de la forma en la que entran los elementos, etc. hace que los objetos, la escenografía todo tenga su propia historia, que narren...si esto no está...estar o no sumergidos en el espacio no asegura a generar la intimidad. Los elementos han de narrar y tener un motivo. Cada elemento ha de tener una memoria. Por eso nos cuesta mucho hacer espectáculos en espacios neutros, vacíos, teatros de caja negra... Porque hay pocos rastros de que sea un espacio vivido. No narran. En un espacio que narra, tú ves la mano, la artesanía, la memoria de quienes han pasado.

6. ¿En qué medida la intimidad depende de la relación que se establece entre performer – espectador?

Depende muchísimo yo creo. Porque es una dramaturgia muy abierta la que hacemos, está estructurada, pero al mismo tiempo abierta para que tu puedas entrar en ella para completarla...para crear intimidad...entonces para crearla es muy alto el porcentaje que depende de esa relación. En la fase de creación, cuando investigamos, se hace ya por la práctica puedes saber si algo funcionaría o no...pero es realmente cuando entra el viajero cuando se perfila y se puede pulir. Depende mucho de esa relación con el viajero.

Si yo pretendo que tú vivas una experiencia de verdad, entonces es realmente cuando tú entras y la vives cuando toma valor. Lo tienes dentro de la estructura dramática, pero se completa, se dispara

cuando entra el público.

7. ¿Qué esperas generar a través de la configuración de la intimidad en tus espectáculos / piezas?

Es por una necesidad de creación, como las que tiene cualquier artista. Al mismo tiempo que te estoy contando la historia la estoy viviendo. Es una necesidad de compartir y jugar. Alguien de Teatro de los Sentidos escribió que el trabajo que hacíamos le tenía enganchado, como artista, porque cada juego le hacía descubrir algo diferente.

¿y cuál es la relación entre intimidad y juego?

Ohhhh (risas) si no hay intimidad no hay juego. Hay muchos elementos en el juego y la intimidad es fundamental. Un juego realmente es una experiencia y para que haya una experiencia verdadera ...tienes que estar implicado de verdad. Muchas veces en el llamado teatro participativo se propone una participación exterior, como una ayuda. Nosotros buscamos que tú vivas una experiencia de verdad, en las que realmente te alegres, estés triste, ames, te arriesgues, descubras tus temores...tus cosas más íntimas. Por qué no hacer juegos teatrales en los que en la medida que estás jugando te estás descubriendo.

Hay muchos lenguajes diferentes...simplemente aquí, en el nuestro, hay otros elementos que conforman el lenguaje, pero se busca lo mismo que otra obra de arte...que la ópera o la pintura, por ejemplo, que es que tu entres en un viaje, en un sueño...es lo mismo pero con el lenguaje sensorial.

Hicimos una vez un ejercicio, el Lazarillo, en el que íbamos por la ciudad...imagínate, te digo, en medio de una plaza: "Paula, aquí comienza tu viaje". Luego sigues recorriendo y percibes olores...y otras cosas pensadas para ti. Digo esto porque era como tener un ángel de la guarda que había pensado una experiencia para ti. ¿Por qué no hacer un espectáculo en el que tú sientas que eres el protagonista de una gran ciudad? Enrique dice a veces: ¿por qué no hacer un espectáculo que toda una ciudad regala a una persona? (risas) la cosa es que la obra verdaderamente funciona, en nuestro trabajo, cuando tu realmente te sientes protagonista.

8. ¿Qué relación hay entre intimidad y biografía?

Realmente cuando llegamos a una intimidad tu y yo es cuando yo sé una parte de tu historia y tú de la mía. Sé dónde vives...ya somos un poco más íntimos. En las piezas es también así. Cuando reconoces algo familiar en lo que te están contando...y piensas, es como mi barrio, esa historia la he soñado o te recuerda a alguien...se abre la puerta a la intimidad cuando lo que encuentras te revela algo de tí

mismo.

9. ¿Qué relación hay entre intimidad y participación?

Atención porque hay diferentes niveles de juego o de experiencia. Puede haber diferentes niveles de implicación y participación y no depende directamente de la intensidad de la experiencia. Hay veces que necesitas que te deje respirar para llegar a ese nivel de experiencia e intimidad. la intensidad y la cercanía no es garantía de la profundidad de la experiencia. Nos ha pasado no haber logrado niveles de intimidad a pesar de sumergir al espectador en nuestro mundo. La intimidad se tiene que crear, no se puede imponer.

10. Considerado que un espectáculo es siempre un evento de tipo público, ¿Cómo conviven el fenómeno íntimo con el carácter público de la presentación?

Es como si yo te invito a mi casa...y de primeras pues este espacio es ajeno a ti, no es tuyo. Pero entonces yo te recibo, te doy mi mejor taza, te hago sentir cómoda...para que comiences a habitarlo y sentirlo tuyo. Sería una manera de entender cuando lo público, el teatro donde representamos se convierte en algo íntimo. Estamos intimando dentro de lo público. Estamos viviendo algo en grupo, pero lo estoy viviendo yo de verdad, tú de verdad.

11. Si pudieras describir la intimidad en una imagen, sin pensarlo mucho, ¿cuál sería?

Piel, algo muy placentero de tocar (risas) fue lo primero que me vino. Algo sobre l que puedas deslizarte. Como una caricia en la oscuridad. Es curioso porque siempre lo relacionan con la oscuridad, ¿no? parece que la luna es más íntima que el sol, más cómplice de los enamorados...por eso debe ser que me vienen también tonos oscuros.

ANEXO 4: Ilustraciones

Ilustración 1

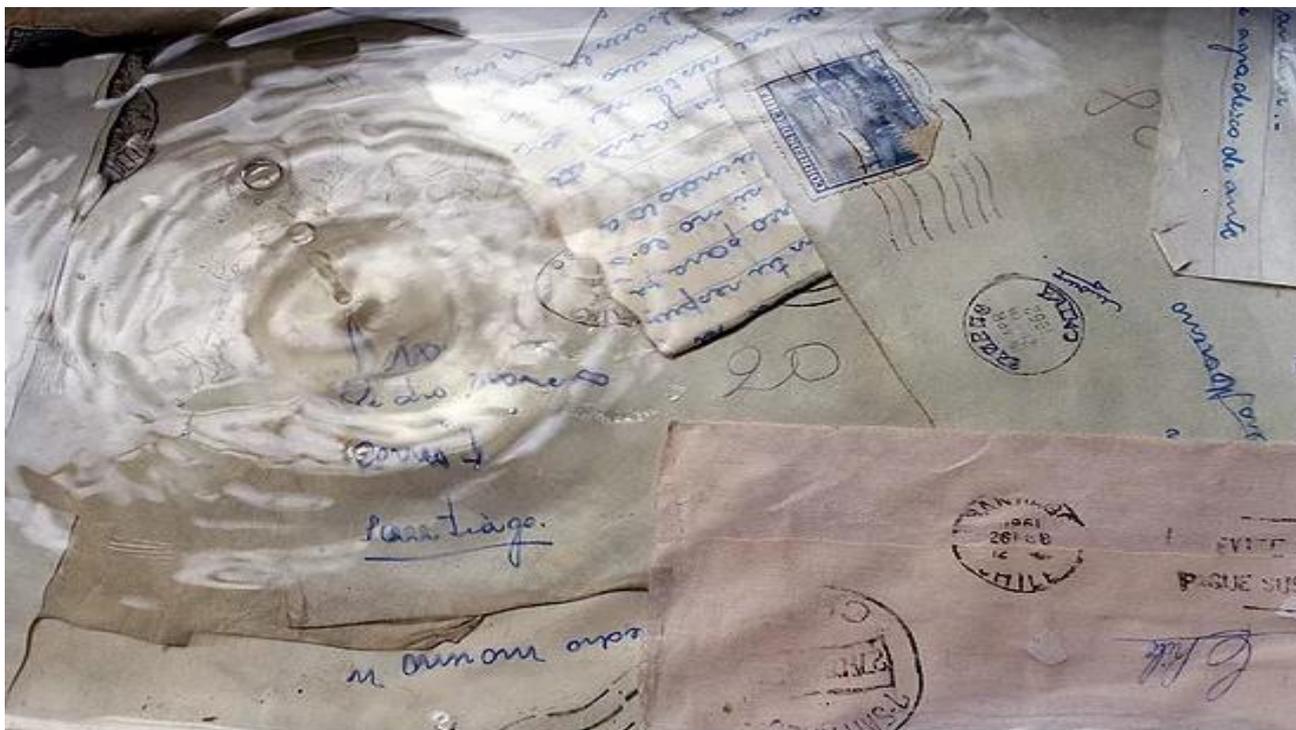


Imagen del espectáculo *Dopo* de Gabriella Salvattera
Extraída de la web www.gabriellasalvattera.com, consultada en marzo 2019

Ilustración 2



Imagen del espectáculo *Dopo* de Gabriella Salvattera
Extraída de la web www.gabriellasalvattera.com, consultada en marzo 2019

Ilustración 3



Imagen del espectáculo *Dopo* de Gabriella Salvaterra
Extraída de la web www.gabriellasalvaterra.com, consultada en marzo 2019

Ilustración 4



Imagen del espectáculo *All Cats Are Beautiful*. De Calatea. Dirigido por Emanuele Nargi y Riccardo Brunetti. Fotografía de Maria Chatzi. Fuente original, recopilada en junio de 2019

Ilustración 5:



© JOSEP TOBELLA

Imagen del espectáculo *El Hilo de Ariadna* de Teatro de los Sentidos. Dirigido por Enrique Vargas. Director artístico temporada 2018 / 2019: Nelson Jara. Fotografía de Josep Tordella

Ilustración 6



© JOSEP TOBELLA

Imagen del espectáculo *El Hilo de Ariadna* de Teatro de los Sentidos. Dirigido por Enrique Vargas. Director artístico temporada 2018 / 2019: Nelson Jara. Fotografía de Josep Tordella