

VISIBILIDAD E INTERFERENCIA EN LAS PRÁCTICAS ESPACIALES

TÍTULO COEDITAN

Visibilidad e interferencia en las prácticas espaciales

EDITORES Y COMPILADORES

Daniella Blejer, Oliver Davidson,
Hugo López-Castrillo y Eugenio Santangelo

TRADUCTOR

Oliver Davidson (de los textos de Forensic
Architecture, Renzo Martens y SUPERFLEX)

AUTORES

Cristian Aravena, Daniella Blejer,
Ricardo Caballero, Darío Corbeira y
Montserrat Rodríguez, Oliver Davidson,
Luis Enrique Escamilla Frías,
Forensic Architecture (Ariel Caine),
Concepción González, José Hamra Sassón,
Renzo Martens, Yerman Méndez Martínez,
Carles Méndez y Hortensia Mínguez,
Carme Nogueira, Iván Peñoñori,
Pablo Posada Varela, Diego de Santiago Delfín,
José Antonio Sánchez, Eugenio Santangelo y
SUPERFLEX (Barbara Steiner y Daniel McClean)

Brumaria

Santa Isabel 28,
28012 Madrid, España.
brumaria@brumaria.net

17, Consultoría, S. C.

Benito Juárez 35-1, Colonia
El Carmen - Coyoacán,
Ciudad de México, México.
editorial@17edu.org

DIRECTORES

Darío Corbeira (Brumaria)
y Benjamín Mayer Foulkes
(Diecisiete)

**COORDINADORES
EDITORIALES**

Hugo Coria (Brumaria)
y Salomé Esper (Diecisiete)

DISEÑO

Brumaria

BRUMARIA + 17,

COLECCIÓN

Brumaria Uno, nº 60
Colección Diecisiete, nº 10

ISBN

978-84-121107-5-3 (España)
978-607-98039-6-4 (México)

DEPÓSITO LEGAL

M-14948-2020 (España)

IMPRENTA

Fragma (Madrid, España)

ESTA EDICIÓN

1ª edición (febrero, 2021)

**INVENCION
DEL TEATRO,
INVENCION
DE LO COMÚN:
ESPACIOS
PARTICIPATIVOS
EN LA OBRA DE
GIULIANO SCABIA**

EUGENIO SANTANGELO

Es 1972. Sissa es un pueblito de cuatro mil habitantes en el norte de Italia, con un castillo, un río, una fábrica de ladrillos, el campo alrededor y, cerca pero a la vez lejos, una ciudad de provincia. Allí, en catorce días, se realizan catorce conjuntos de acciones teatrales: un salón de clase se vuelve laboratorio abierto para que pueda transformarse sin cesar. Alumnos de secundaria recrean su mundo con materiales pobres que sirven de estímulo para investigar, imaginar, construir nuevos tejidos de comunicación creativa y crítica. Se dibuja el reino vegetal, el animal, los objetos y las señaléticas del pueblo, se cuelgan al techo para vivir en ellos; se construyen maquetas; se hacen títeres, se les inventan nombres, biografías, voces; se organiza una redacción de periódico; se investiga la historia del pueblo, se dramatizan sus historias, se inventan otras. Todos los días la escuela se vuelca hacia fuera. Se distribuye un periódico en bicicleta, casa por casa; en la plaza se cuelgan grandes hojas coloreadas, periódicos murales que relatan el trabajo del salón-laboratorio; se va a la fábrica, se entrevistan obreros, se aprende y representa la cadena de producción; se entra al consejo del pueblo, los niños toman la palabra en los asuntos, discuten un orden del día real: actuando aprenden la política. Llegan medios de comunicación: ¿qué hacer con la radio, con la televisión? Se traduce el teatro en sonido; se toma la cámara, se graban documentales. Hacer escuela haciendo teatro. Renovar el teatro animando la escuela. Ambos están vagando: esto queda aun más claro cuando un campesino les dona a los chicos un carro y el carro se vuelve el *teatro-clase vagante* que sale de visita para encontrar a otros, para informar, improvisar, llamar a la participación. Y si llevar el carro de vuelta, bajo el sol, se vuelve un peso para el grupo, las comunidades



les prestan tractores: el teatro-tractor; la escuela que se transforma con las prácticas del don.

¿Cómo reactivar una cultura subalterna sin caer en el folclor, en la idealización, en el paternalismo: en el colonialismo? ¿Cómo reinventar una función social del teatro en la época del bombardeo massmediático y más allá de su anacrónico espacio burgués? Estas y otras preguntas atraviesan el proyecto pluridecenal de Giuliano Scabia, poeta-teatrante que en todo su itinerario intentó hacer salir la poesía, el teatro, la palabra, la comunicación, fuera de sí, en lugares y formas impropios, a partir de la participación de las comunidades a las cuales cada práctica se dirige y con las cuales se innova sin cesar, derrumbando fronteras, desactivando los repartos sociales de distribución de las capacidades expresivas. Al final, los niños «no quieren ni cátedra ni pupitres: / se sienten muy fuertes: quieren continuar el trabajo de laboratorio; esto es, aprender inventando, investigando, no repitiendo pasivamente».

En este texto intentaré relatar algunos nudos clave del trabajo de Scabia en los años sesenta y principios de los setenta, para pensar las maneras en las cuales el teatro, la literatura y el arte pueden renovar su función reconfigurando sus espacios, saliendo de sí, perdiendo privilegios, tambaleando. Me interesa, en particular, cómo el teatro se vuelve, en Scabia, el pretexto, el instrumento, la invitación para la construcción del saber como práctica de autonomía y enlace comunitario. Una autonomía heterónoma, no cerrada en sí misma, sino atravesada por los rostros, las formas de vida, los conflictos de múltiples otros. Autonomía «ABIERTA A LAS CONTRADICCIONES DEL MUNDO, y punto de partida para una investigación sobre el mundo»¹.

1. Ambas citas en Giuliano Scabia, *Teatro nello spazio degli scontri*, Bulzoni, Roma, 1972, p. 459. Las traducciones del italiano son mías. El libro de Scabia recoge buena parte de sus experiencias teatrales desde el 1968 hasta el 1972, a través de estilos y materiales diferentes: diarios, esquemas, bocetos, textos para la escena (siempre provisionarios, abiertos a los cambios que comporta cada realización, algunas de las cuales están relatadas en el libro). Mantengo, por supuesto, la elaboración tipográfica del original.

Hacia la participación: el espacio acéntrico de la escritura

Giuliano Scabia siempre se definió a sí mismo como poeta. Llega al teatro como *outsider*². El juego dialéctico con el «afuera», desde el afuera, ha caracterizado todo su trabajo. Desde el principio, se trataba de desbordar los lugares y las distribuciones institucionales en y entre las disciplinas. Así, el teatro se volvía el lugar en el que la poesía podía ser otra vez habitable, transitable *políticamente*. A través del teatro, la política y la poesía redescubrían su potencia relacional, su capacidad de interrumpir las divisiones sociales para abrir espacios de palabra, movimiento, aparición para grupos sociales cada vez más amplios.

Había que desplazar, entonces, la concepción ya anacrónica de la «personalidad creadora» como lugar privilegiado. Desplazar el espacio de la poesía, de su producción y distribución. Más allá de la página, la palabra poética se hace gesto, música, cuerpo, invade el espacio: busca la colaboración. Aprendemos de las prácticas de Scabia que la transformación solo es posible en los límites del contacto, allí donde lo que se toca se hace a partir de un «vacío de representación»³. En los intervalos donde las personas, las disciplinas, las prácticas se acercan, exponiéndose la una hacia la otra, en estos intersticios es donde se destituyen las incrustaciones sociales que nos inmovilizan en una representación, una identidad, un poder-hacer o no-hacer naturalizados, y se generan nuevas formas de encuentro: de política. El intervalo es la contradicción que va emergiendo y nos empuja a formular más preguntas, más prácticas de respuesta conflictual.

El primer desborde de su carrera fue entre música, teatro y poesía. Músicos contemporáneos empezaban a reactivar cierta tradición vanguardista, repensando la densidad espacial de la música y el sonido a través de la creación de acontecimientos de «teatro musical». Es como si el teatro ejerciera como arquetipo para el aparecer de

2. Cfr. Marco de Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro*, Bulzoni, Roma, 2013.

3. Giorgio Agamben, *L'uso dei corpi*, Neri Pozza, Vicenza, 2014, p. 301.

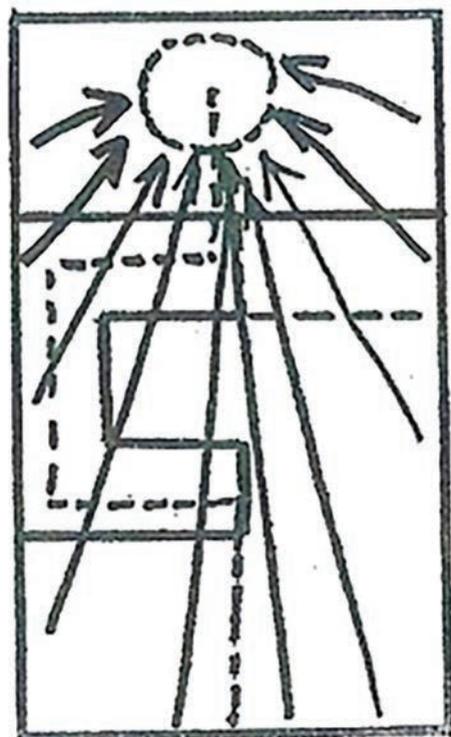
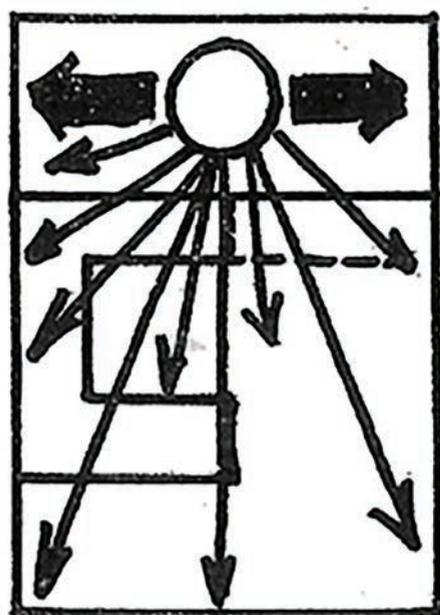
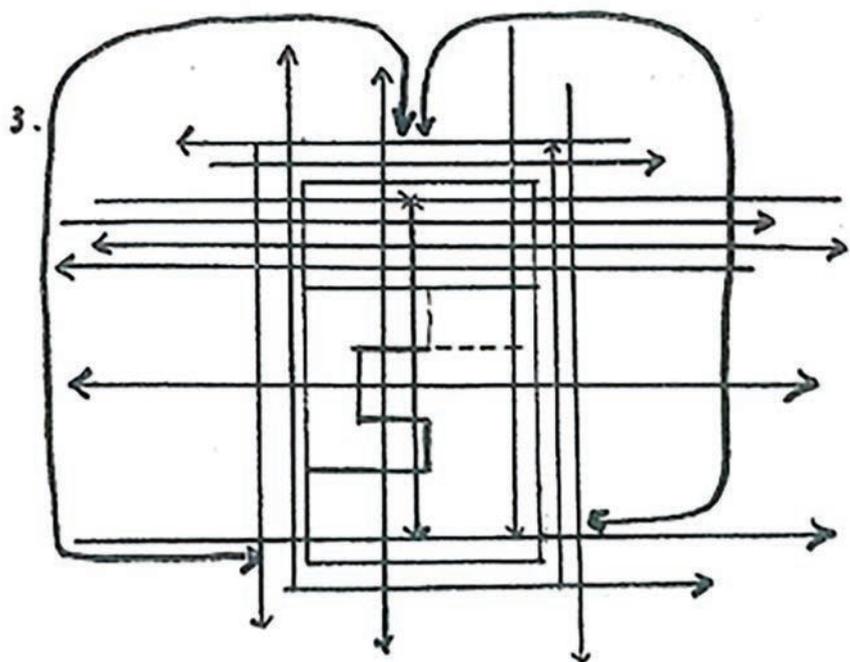
las artes en el espacio público, la mayoría de las veces reproduciendo desigualdades sociales; otras, como disrupción y posibilidad de reconfiguración o, incluso, como teatro de luchas muy concretas.

En este contexto, junto con el compositor Luigi Nono, Scabia trabaja en *La fabbrica illuminata*. Para realizar texto y música, Scabia y Nono visitan la Italsider de Génova, graban sonidos, hablan con los obreros, recogen manifiestos, volantes, discursos, escuchan y observan la violencia de las condiciones de trabajo en la fábrica de acero. La Radiotelevisión italiana, después de haberla comisionado, censura la obra porque la consideran ofensiva hacia el gobierno en turno. Será ejecutada en la Bienal de Venecia de música en 1964⁴. Una soprano, un coro, las grabaciones en magnetófono, que se esparcen por el espacio, envuelven al espectador desde diferentes puntos de emisión, quebrando la seguridad representacional con la que se asiste a un espectáculo desde una butaca: vibraciones, estallidos, cantos desarticulados provocan conmociones sísmicas en la nervadura del cuerpo social de la música y el teatro.

Esta experiencia fue, a todas luces, central para Scabia. El aprendizaje del modo de producción de Nono le abre un campo de posibilidad vastísimo y delinea una trayectoria que el poeta veneciano irá dilatando en diferentes direcciones. Por un lado, el trabajo documental, que implica la apertura de la escritura hacia el atravesamiento de la fábrica, desde el alto horno hasta el reparto de producción de laminados; y así, la tentativa de hacer emerger, en este transitar ético-político, a las voces obreras —apagadas por el estruendo de las máquinas— y a sus cuerpos en acción, «iluminados» sin descanso por los tiempos del trabajo explotado. Por otro lado, el enlace con la tradición vanguardista: la ideación de nuevos aparatos técnico-ejecutivos que rompen la separación escenario-platea y, al traducir la intraducibilidad de la «fábrica» como «lager»⁵, continúan aquel atravesamiento

4. Luigi Nono, *La fabbrica illuminata*, Ricordi, Milán, 2010.

5. «La Fabbrica Illuminata», en *Nazione Indiana*, 2008, disponible en: <https://www.nazioneindiana.com/2008/10/20/la-fabbrica-illuminata-1964>. Fecha de consulta: 25 de agosto de 2020.



Fucilazione di Lap: po-
sizione di recupero del-
la specularità.

por los cuerpos de los espectadores. Líneas de transmisión segmentadas hacia un nuevo concepto de participación.

Estos dos ejes se profundizarán y radicalizarán en los proyectos posteriores. Scabia es invitado a colaborar con Carlo Quartucci, uno de los jóvenes directores de lo que se empezaría a llamar Nuevo Teatro italiano. La apuesta común sigue siendo la investigación sobre el espacio de la escritura y sobre los trazos de una teatralidad acéntrica. Con la compañía de Quartucci, Scabia elabora un texto en movimiento que supone el fin de la separación entre dramaturgia y escritura de escena: escritura colaborativa que se va construyendo con los actores, el director, el escenógrafo, el músico, los técnicos de las luces. Ya no hay diálogos-didascalias, sino una escritura escénica⁶ que se hace espacio para incluir todos los elementos del espectáculo, sin privilegiar, jerárquicamente, ninguno: luz, palabra, gesto, movimiento, dinámicas de intervención del teatro (del que derivaría la situacionalidad de cada una de sus realizaciones). El resultado es *Zip, Lap Lip Vap Mam Crep Scap Scrip & La grande Mam*, espectáculo sobre la sociedad de consumo en el que la dilatación de la escritura comporta, una vez más y programáticamente, la dilatación del espacio activado; esto es, una «identificación de lenguaje teatral y espacio teatral»⁷.

Profanación de la arquitectura del teatro a la italiana, *Zip* suspende las condiciones sociales de la visión contemplativa, frontal, con perspectiva única, a favor de una perspectiva múltiple que rodea y asedia al espectador, involucrándolo en los acontecimientos de la sociedad puesta en escena por los actores que, por otro lado, se transfiguran en «diez máscaras contemporáneas: diez formas, cada una capaz de encerrar más tipos. No máscaras fijas, como en la comedia del arte, sino máscaras móviles, abiertas, en continuo crecimiento en el gesto, en el vestuario, en la voz, en el significado, durante todo el

6. Giuseppe Bartolucci, *La scrittura scenica*, Lerici, Roma, 1968.

7. Giuliano Scabia, *All'improvviso e Zip*, Einaudi, Torino, 1967, p. 2.

espectáculo»⁸. Es el mismo Scabia quien usa el término profanación (o desacralización) del espacio (arquitectónico, social, político) del teatro, en función de la creación de una «hipótesis de teatro» entendida como «hipótesis de un espacio contemporáneo, donde hacer que acontezcan gestos y acciones contemporáneos»⁹. A partir del «Elogio de la profanación» de Agamben, podemos releer esta operación en el sentido de una negligencia frente a la religión del teatro —la que separa de la esfera común a la representación escénica— para exponer, destituir y volver otra vez disponibles los teatros contemporáneos para un nuevo uso, a partir de prácticas participativas cada vez más amplias¹⁰. Esto significa, en el caso concreto de *Zip*, «transformar, imprimir, marcar, desmontar, reconstruir el espacio teatral ofrecido por la tradición»¹¹. Reactivar el lugar arquetípico de la segregación escena-espectador y construir, sobreescribiéndolo, una plaza acéntrica, lugar de confluencia, encuentro, choque en (y desde) cualquier punto: teatro-plaza como visión crítica y dialéctica de la realidad contemporánea.

Por supuesto, Quartucci y Scabia explicitan la filiación con las vanguardias de la primera parte del siglo; no obstante, afirman una actitud no (solo) destructiva, sino constructiva de la acción teatral¹². Este plan de construcción del teatro como lugar de ligazón activa y colectiva, sin embargo, encuentra en *Zip* todavía límites muy evidentes. ¿Hasta qué punto envolver al espectador significa realmente moverlo a la participación (en la obra y en la realidad hacia la que esta pretende volcarse)? Marco de Marinis, uno de los críticos más precoces y atentos de la obra de Scabia, lo formuló de manera muy lúcida:

Lo que, desde cierto momento en adelante, hacia finales de los años sesenta se empieza a comprender de manera cada vez más clara (y Scabia es uno de los

8. *Ibid.*, p. 181.

9. *Ídem.*

10. *Cfr.* Giorgio Agamben, «Elogio de la profanación», *Profanaciones*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2005.

11. Giuliano Scabia, «Nello spazio del teatro», en *Teatro nello spazio degli scontri*, *op. cit.*, 1968, p. 34.

12. Giuliano Scabia y Carlo Quartucci, «Per un'avanguardia italiana», *Sipario* 235, 1965, p. 11.

primeros, en este sentido, y de los que interpretarán de forma más fecunda y original esta exigencia de cambio) es que lo que hay que rediscutir no es solo la forma del producto sino el producto mismo, esto es, el modo de producción del espectáculo, la estructura y la función de la comunicación teatral. [...] Se trata [...] de negar el teatro como lugar físico y como arquetipo mental (arquetipo del delegar y de la división) y de volverlo búsqueda colectiva e ininterrumpida¹³.

No es suficiente que los espectadores confluyan al teatro-plaza, para que sean asediados e interpelados por la acción escénica; es necesario que entren en los modos de producción de la plaza, estimularlos para que construyan, autónomamente, las mismas condiciones de su confluencia, aparición, participación. Para hacer esto, habrá que abandonar el teatro y su sistema de invitación diferenciado socialmente: en lugar de invitar a grupos predeterminados de espectadores, el teatro tendrá que salir de visita, fuera de sí, modificar sus mismas estructuras, sus funciones, sus jerarquías: sus modos de comunicación.

Descentramiento: el teatro como sonda y como estímulo de las contradicciones

Scabia idea un primer experimento parcial hacia esta dirección a partir de la escritura de un texto, en 1969: *Scontri generali* (Enfrentamientos generales). Pensado para una compañía y un circuito de teatro muy específicos, en la progresista región de Emilia Romagna, el texto tendría que volverse un test para sus futuros realizadores y espectadores, quienes, recibéndolo, participarían en su modificación, pasando previamente por asambleas. La escritura colaborativa de *Zip* se extendería, de esta manera, a los espectadores. Sin embargo, el test, nos relata Scabia, se plasmó en una «larga y dramática reunión» en la cual los responsables de la Asociación de Teatros Emilia Romagna (ATER) decidieron no

13. Marco de Marinis, *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni Sessanta e Settanta*, Cue, Bolonia, 2016, p. 30.

seguir con el proyecto «porque habría quebrado el equilibrio político de la región». Alegoría de la situación de la izquierda, de sus enfrentamientos internos, entre la «vía italiana al socialismo» propugnada por el Partido Comunista (vía institucional, desde adentro de los mecanismos de la «democracia burguesa») y el fermento de sus bases obreras explotadas, *Scontri generali* halla en «los encuentros y enfrentamientos» de aquella reunión su «vida teatral y política no metafórica»¹⁴.

No es y no será la primera vez que los proyectos de Scabia sean silenciados, censurados o saboteados. Sin embargo, hay una suerte de empecinamiento de su parte en seguir una dialéctica, la mayoría de las veces conflictiva, con la Institución. Ese mismo año recibe una invitación del Teatro de Turín para llevar a cabo la parte más ambiciosa de un proyecto de «descentramiento» hacia cuatro barrios periféricos: Mirafiori Sur, Le Vallette, la Falchera y Corso Taranto. Para tratar de resolver la crisis del Teatro y su falta de afluencia, la dirección decide tratar de ensanchar su función y, sobre todo, su público, llevando hacia las periferias algunos de los espectáculos en cartelera, además de planear proyecciones de cine y —más importante— una propuesta de trabajo para producir espectáculos con los mismos habitantes. Para esto último es convocado Giuliano Scabia, quien, junto a Loredana Perisinotto y Pier Antonio Barbieri, constituye un Grupo de Investigación para empezar a trabajar con asambleas y asociaciones de los cuatro barrios.

Desde el principio, el proyecto se caracteriza por una ambigüedad de fondo, suspendido como estaba entre una clara actitud colonizadora (llevar el teatro burgués en crisis hacia barrios obreros) y la «oferta» de una suerte de autonomía dirigida institucionalmente. Defendiendo los resultados del proyecto en contra de las opiniones más conservadoras, según las cuales el Teatro de Turín habría «desencadenado [en los barrios] energías que de otra manera hubieran quedado latentes», los coordinadores institucionales aceptan el

14. Giuliano Scabia, *Teatro nello spazio degli scontri*, op. cit., p. 75.

mismo plano discursivo de sus interlocutores, describiendo el descentramiento más bien como *contención* de fuerzas sociales que «ya existían» y «hubieran estallado de manera muy desordenada» sin la activación del proyecto, el cual fue, entonces, tempestivo: se realizó «antes de que las tensiones subterráneas llegaran a un punto de ruptura»¹⁵. Es muy interesante cómo en estas palabras se intuye una suerte de extensión de la catarsis aristotélica: no es solo el espectáculo, sino también la participación del público en su producción la que permite una purga y purificación de las tensiones, pasiones y fuerzas sociales: descentrar significaría reafirmar la función de reproducción del centro, a partir de «la tendencia a hacer del teatro un lugar privilegiado fuera de la realidad, un *hortus conclusus* en el que ejercer una libertad psicofísica total que no se trata ya de alcanzar en la vida real. Una mimesis de libertad, luego una ficción de libertad»¹⁶.

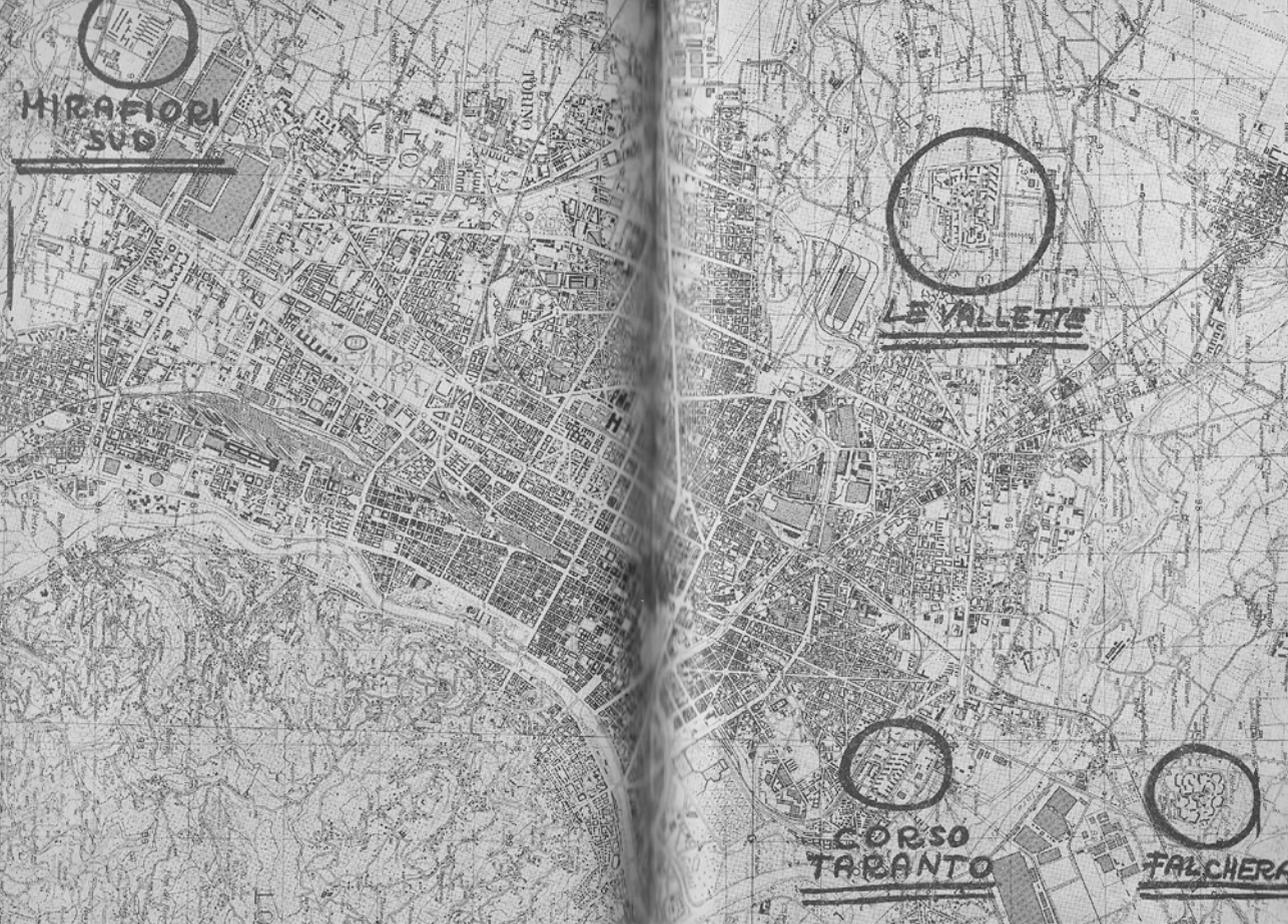
Sin embargo, las intenciones de Scabia son muy diferentes, incluso opuestas. Cuando acepta el desafío sabe que «será extenuante / y que habrá enfrentamientos sin cesar»¹⁷. En lugar de contenerlas, Scabia intenta estimular las energías sociales, a partir de la búsqueda de un teatro «orgánico» a las comunidades en las que acontece, usándolo más bien como estímulo de las contradicciones, toma de posición y emergencia de los conflictos. Lo que se lleva a un punto de ruptura, así, es precisamente la relación con la Institución-Teatro, que en todo momento intentará neutralizar los impulsos centrífugos y acéntricos de las acciones-investigaciones de los grupos de trabajo.

En un escrito de los múltiples de estos años, Scabia habla de la búsqueda de un «teatro de acontecimientos», no refiriéndose a su reducción a una actualidad estricta sino, de manera crucial, al enfrentamiento con el «conjunto de los problemas de fondo que agitan una

15. Gian Renzo Morteo, Edoardo Fadini, Sergio Notario, «Il teatro come servizio sociale», cit. en Stefano Casi, *600.000 e altre azioni teatrali per Giuliano Scabia*, ETS, Pisa, 2012, pp. 90–91. El libro de Casi es la reconstrucción más completa de las experiencias de descentramiento.

16. Massimo Castri, «Per un teatro politico», en Marco de Marinis, *Al limite del teatro*, op. cit., p. 143.

17. Giuliano Scabia, *Teatro nello spazio degli scontri*, op. cit., p. 205.



comunidad y provocan su movimiento»¹⁸. El acontecer del teatro se da como *sonda* que incita, provoca, activa las tensiones sociales y sus movimientos, para que emerjan fricciones, heridas, necesidades radicales, y preguntas-respuestas colectivas insospechadas. Por ello, el proyecto de «descentramiento» se transforma en *dilatación* (concepto recurrente de las reflexiones de Scabia: hasta el quiebre del cordón umbilical con el centro) como relación dialéctica *entre invención del teatro e invención de lo común*. Dilatación que, por esto mismo, no puede sino abarcar también el tiempo: no solo no se trata de exportar espectáculos a las periferias, sino de que la densidad del trabajo *con y a través* del teatro advenga espaciando su temporalidad, trabajando no tanto en función del montaje de espectáculos, sino haciendo «estallar [el teatro] en sus fragmentos constitutivos, en sus técnicas de base que

18. Giuliano Scabia, «Teatro di avvenimenti», *Sipario* 255, 1967.

se vuelven herramientas básicas de comunicación e interacción»¹⁹. Se trata de *dar tiempo*, de imaginar juntos la temporalidad de lo común a partir de una exploración que no parta de presupuestos definidos, y mucho menos de precondiciones sociológicas determinadas; lo que cuenta es la procesualidad de la búsqueda más que su puesta en escena final. Mejor dicho, la investigación, puesto que se da a través de herramientas teatrales, es *ya* puesta en escena, no espectacularizada, de las contradicciones de fondo vividas por la comunidad.

El *boom* económico que haría de Italia una de las mayores potencias económicas a nivel mundial tenía uno de sus centros en la producción de automóviles y en la FIAT de Turín. Mirafiori Sur, Le Vallette, la Falchera y Corso Taranto se diseñaron para «acoger» a miles de migrantes del sur de Italia que llegaron a sustentar, con su trabajo explotado y no especializado, el aumento vertiginoso de la producción industrial. «Acogida» entre comillas, entonces: la palabra que Scabia usa es «depósito». Desde diferentes sures rurales, hablando múltiples dialectos, los nuevos obreros-masa son *depositados* (como cosas, como máquinas) en barrios-dormitorios sin ningún tipo de servicio ni lugares de agregación, mal comunicados con el centro urbano, planificados solo en función de las trayectorias de trabajo. «Guetos» o «cárceles», como los llaman sus mismos moradores, desarticulados hasta en su interior: «guetos adentro de guetos», puesto que «las divisiones del mundo del trabajo tienden a reproducirse en el barrio»²⁰. Y sin embargo, entre 1968 y 1969, cuando las luchas estudiantiles se enlazan con las luchas obreras, dando lugar a uno de los años de enfrentamientos en las fábricas más importantes de la historia italiana, en los barrios se articulan demandas laborales con las habitacionales (rentas, servicios básicos, escuelas, medios de transporte), que surgen en numerosas asambleas.

19. Eugenia Casini Ropa, «Il punto», en Eugenia Casini Ropa y Giuliano Scabia, *L'animazione teatrale*. Guaraldi, Rimini-Florenca, 1978, p. 28.

20. Giuliano Scabia, *Teatro nello spazio degli scontri*, *op. cit.*, pp. 212–213.

No en todos, sin embargo, se alcanza este grado de unión política de las luchas. Por ello, el trabajo del Grupo de Investigación, que inicia en noviembre de 1969 justo en el medio del otoño *caldo* de huelgas y protestas, tendrá que enfrentarse con las condiciones heterogéneas de cada barrio. En Mirafiori Sur, por ejemplo, Scabia encuentra «un barrio en lucha en muchos frentes»²¹ las asambleas permiten trabajar de manera fluida, la mayoría de las veces, en la decisión del tema (una batalla urbana reciente con la policía, llegada a reprimir una marcha obrera), en la investigación colectiva entre los habitantes del barrio, en la escritura del texto (cuya elaboración final, sin embargo, es de Scabia), en su lectura («lectura del texto sobre la batalla de calle Traiano con la asamblea de Mirafiori Sur/llegados a este punto ¿qué añadiría montarlo para la escena? Hipótesis por verificar: la comunidad que pone en escena a sí misma»²²), en su escenificación (aunque destinada a actores profesionales, con gran remordimiento de Scabia).

En la Falchera, en cambio, las reuniones son, casi desde un principio, conflictivas: no solo se resiste el teatro y su institución como algo lejano, ajeno e incluso opresivo, sino que la imagen es la de un barrio disgregado y «atomizado (dormitorio envejecido; desinterés, apatía de la gente; falta de núcleos organizados; apéndice apagada aislada del gran dormitorio laboratorio Fiat); atraso político (en este barrio hace años que no hay luchas, todo está detenido)»²³. Y es precisamente en los casos de tensiones más manifiestas que el teatro como sonda, y aquella dialéctica a la que me refería entre invención del teatro e invención de lo común, resultan más evidentes y, en la medida de lo posible, efectivas. En el caso de la Falchera, la discusión acerca del teatro empuja a hacer de este una investigación-escucha colectiva sobre la desarticulación del barrio y sus razones estructurales, intentando que cada fase del trabajo del grupo constituya un paso en la autoconstitución de la

21. Stefano Casi, *op. cit.*, p. 119.

22. Giuliano Scabia, *Teatro nello spazio degli scontri*, *op. cit.*, p. 235.

23. *Ibid.*, p. 210.

comunidad: «Comunidad sin centro/Búsqueda del espacio/Búsqueda del grupo/Búsqueda del teatro»²⁴. Teatro se vuelve, así, construcción de las mismas condiciones de posibilidad para hacer teatro.

La forma-asamblea es momento fundamental y será llevada también a la estructura de los espectáculos, de continuo interrumpidos para dar lugar a la discusión, con la eventualidad de que esta se extienda, incluso volviendo innecesario terminar con un guion preestablecido. El espacio contemporáneo del teatro, que Quartucci y Scabia veían como recreación de una plaza de las contradicciones acéntricas, se materializa aquí en discusiones abiertas, grabaciones colectivas, investigaciones documentales, entrevistas, visitas de casa en casa para proyectar video-volantes, trabajo con niños en las escuelas; en suma: en la estimulación continua de una *confluencia de crisis*. Aquello que Bajtín, describiendo el método socrático del descubrimiento dialógico de la verdad en tanto búsqueda y proceso inconcluso, articulaba en dos momentos: la sín crisis como confrontación, como crisis en común (el «syn» griego que es el «con» del coincidir, del co-aparecer mediante el teatro en tanto sonda crítica); y la *anácrisis* como «provocación de la palabra por la palabra»²⁵, como invitación a la réplica, pero también, en nuestro caso, como modo del hacer que solicita una exposición (teatral) frente a los otros. El teatro de acontecimientos críticos «intenta intervenir en cada lugar y en cada comunidad tratando de responder a las preguntas que aquella comunidad plantea y a las contradicciones que las preguntas, de manera manifiesta o velada, contienen»²⁶. Tales contradicciones surgen, imprevistas, en el proceso teatral. Las preguntas comunitarias no existen —o no en esta forma— *antes* de la sín crisis-anácrisis: no se trata de un teatro autoritariamente «concientizador», que desvela

24. *Ibid.*, p. 216.

25. Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, Fondo de Cultura Económica, México DF, 1988, p. 156.

26. Giuliano Scabia, Marco Cavallo. *Da un ospedale psichiatrico la vera storia che ha cambiato il modo di essere del teatro e della cura*, Edizioni alpha beta Verlag, Merano, 2011, p. 19.

al «pueblo» verdades que ya conoce de antemano; no se trata tampoco de confirmar datos sociológico-políticos: el teatro es construcción de un espacio para la emersión de preguntas que no tenían un lugar, un tiempo, un campo de expresión y circulación para formarse, de manera siempre inesperada. Y así, es menos importante producir un espectáculo, que el proceso de confluencia de las crisis y las contradicciones. Es indicativo que cuando la Institución quiso sabotear el posible «descontrol social» que esto podía producir, empezó a pedirle a Scabia textos, espectáculos, fechas: resultados tangibles²⁷. No solo se trataba de rendir cuentas, sino de intervenir e interrumpir el itinerario cognoscitivo e investigativo, su procesualidad, para obtener un producto espectacularizable y neutralizable; contener, por lo tanto, la dimensión imprevista de un espacio que se reconfigura desde la autonomía, controlando su explosión, confinando sus repercusiones posibles en las comunidades y reinstalando cada actividad, cada posición en su lugar, en su campo de posibilidades preconcebido.

Cuando, presionados en este sentido, los grupos sí llegan a la preparación de espectáculos, estos se invisibilizan y silencian, o bien se censuran. Como en el caso de la experiencia con los niños de la escuela de Corso Taranto, cuyo espectáculo es al final vetado por el equipo directivo de la escuela, con el pretexto de que, «en tiempos de elecciones, hubiera sido instrumentalizado por el comité del barrio y por las fuerzas que conducían la lucha en Corso Taranto»²⁸. Por supuesto, la interrupción es amarga, podemos imaginar que sobre todo para las niñas y niños que lo habían preparado. Y sin embargo, nos dice Scabia, «el verdadero *trabajo teatral* había ya acontecido (a través de muchas imprecisiones y muchos errores de investigación). Por esto, el

27. Escribe Scabia en su diario: «me piden espectáculos/ por ahora no quiero montar espectáculos: los trazos en los que trabajamos son un pretexto para ir en busca de un teatro orgánico al lugar en el que nace: / fijar ya proyectos de espectáculos con fechas etcétera significa perjudicar el objetivo que nos hemos propuesto (y que aún estamos definiendo)», *Teatro nello spazio degli scontri*, op. cit., p. 233.

28. *Ibid.*, p. 265.

veto llegó en el momento ‘teatralmente’ justo, cuando la representación como invención era concluida»²⁹.

Pero la conclusión es siempre provisoria, por supuesto. En la Falchera, el barrio en el que, como se vio, se presentaron más dificultades, se monta al final uno de los espectáculos mejor recibidos por los mismos habitantes: *Un nome così grande* (Un nombre tan grande: el nombre de la FIAT, la gran Madre maligna). No solo se presenta en el mismo barrio que lo ha creado, sino que se lleva a Mirafior sur. Allí tiene un gran éxito: «Esto es teatro. Esto es nuestro teatro»³⁰, dice un obrero. Y en Corso Taranto, después de la primera presentación con un grupo reducido, se pide una réplica para hacerlo conocer a todo el barrio. En ausencia de un espacio, el cura presta la iglesia. La Institución no quiere hacer volantes ni anuncios: no hay difusión. Se toca entonces de puerta en puerta, se crea una procesión, «la gente se pasa la voz»: «teatro es también ir de calle en calle a decirle a la gente que se hace teatro, e invitarla»³¹. En la iglesia, los niños llevan todo el material construido por ellos mismos para su propio espectáculo nunca puesto en escena, lo donan al nuevo espectáculo al que van a asistir, y a participar:

por doquier hay algo, todo el espacio tiene un pedacito de invención (la iglesia no es más que una choza de madera)

a las ocho ya hay una multitud de niños, luego una multitud grandísima

la iglesia está súperllena / el espectáculo lo hacemos en pedazos / interrumpiéndolo muy seguido / improvisando / [...] está lleno de niños que se nos echan encima por todos lados, entran al teatrillo / y pueden entrar al espectáculo, hay espacio para todos / se ha creado una atmósfera increíble, de divertimento general / de participación /

[...] la asamblea al final es una de las más bellas a las que haya participado:

29. *Ídem*.

30. *Ibid.*, p. 254.

31. *Ibid.*, p. 258.

están los profesores de la secundaria:
sus alumnos nos obligan a intervenir:

a tomar posición³².

El desborde sorpresivo y alegre de una experiencia hacia la otra. Los niños se apropian del espacio (la iglesia-plaza-teatro) y hacen con los profesionales del teatro lo que el teatro puede y debería hacer: solicitan una réplica, obligan a tomar posición, a participar en el divertimento general: aquel que se desvía y llega a hacer preguntas desde todos lados.

Utopías tópicas: hacia una conclusión muy provisoria

En Corso Taranto, los niños de primaria habían construido, como sucederá años después en Sissa y en otros lugares, un laboratorio abierto en el sótano de su escuela. Lo primero, en todos los proyectos de Scabia, siempre consiste en preparar el espacio, en volverlo *otro* y animarlo: hacer que algo nazca, que algo nuevo emerja al mundo del sótano-laboratorio. Preparación de títeres, escenarios, maquetas de las calles y las casas. Entrevistas y reconstrucción de la vida cotidiana de los niños en el barrio, su historia, su relación con la fábrica y con la ciudad: con los pueblos de origen de los papás migrantes. Imaginar, luego, cómo poner en escena un día en el barrio: confluencia del tiempo, de los espacios y de las prácticas de cada niño en un solo esquema de espectáculo. Desde el despertar hasta el soñar; y de vuelta a la realidad, a la basura, al barrio lleno de basura: nieva basura sobre las calles y las casas. Desde este esquema imaginado y compuesto por todos los niños, se improvisa; de las improvisaciones se fijan ulteriormente algunas escenas, se aprenden, se vuelven a actuar. El «texto» final contiene toda esta estra-

32. *Ibid.*, pp. 258–259.

tificación de búsquedas, diálogos y juegos colectivos. Hasta el desenlace imprevisto, el veto y el desborde que sabemos.

Años después, Scabia realiza un proyecto con las escuelas de doce pueblos de Abruzzo, una región en el centro de Italia. Una vez más, solo bosqueja un esquema-vacío, con algunos elementos que proporcionen estímulos para que el esquema se llene cada vez de manera diferente. Un gran muñeco, el Fundador de la ciudad, es puesto encima del Teatro vagante, hermano del carrito y del tractor de Sissa, una camioneta arriba de la cual se monta un teatrillo para las acciones de los niños. Adentro, todos sus materiales; al llegar a las comunidades visitadas, objetos, colores, dibujos, títeres salen del teatro vagante y estimulan la participación. Finalmente, el Drago, que nace el último día sobre el teatro vagante: desde su cuerpo irrumpen al espacio los niños, como comunidad en formación que se vuelca hacia afuera en contra de él.

Es un drama didáctico que conduce a sus participantes a poner en conflicto dialéctico ciudad-ideal y ciudad-real; al imaginar la primera, la creatividad introducida en el proceso cognoscitivo traza líneas críticas hacia la segunda, para que el teatro siga constituyéndose como «lugar de encuentro y enfrentamiento con todo lo que acontece en el espacio que rodea el teatro. El teatro puede ser (debe ser) el punto focal de los acontecimientos contemporáneos»³³. Al desencadenar sus capacidades expresivas, los niños construyen a la vez una mirada crítica hacia su entorno y echan mano de la fuerza del Drago para que aquella mirada se constituya como cuerpo colectivo en búsqueda. En conflicto.

En 1973, Scabia da lugar a uno de los proyectos tal vez más importantes de su carrera hasta ese momento: invitado por el psiquiatra Franco Basaglia, director del hospital psiquiátrico de Trieste, abre un laboratorio en un pabellón entero abandonado. Por dos meses, contribuye a la apertura y a la lucha que el mismo Basaglia estaba introduciendo en los manicomios italianos, en función de su desmantelamiento

33. Giuliano Scabia, «Spettacolo e problemi di tutti», cit. en Stefano Casi, *600.000 e altre azioni teatrali per Giuliano Scabia*, op. cit., p. 42.

en tanto que instituciones totales de deshumanización y destrucción de los enfermos. El Laboratorio P se vuelve un espacio otro y liminal en el manicomio, lugar transitable y habitable por los pacientes, en el que redescubren el poder expresarse y, principalmente, el poder ser escuchados. Allí dibujan, cantan (a veces a partir de los dibujos), hacen libros, se ponen en escena, crean títeres, imaginan la historia de la gran creación del laboratorio: el caballo azul Marco que se vuelve —lleno de aspiraciones y objetos que cada uno deposita en su gran panza— la proyección de un deseo que despierta de nuevo: deseo de enlace con el mundo, deseo de libertad. Al final de los dos meses, Marco Cavallo sale del manicomio y encabeza una marcha-procesión por Trieste que termina en una gran fiesta. El laboratorio fluye hacia la ciudad, y esta se vuelve teatro de una aparición: la de una comunidad invisibilizada que retoma palabra y cuerpo y conquista su existencia política en un mundo que la había destinado al aniquilamiento³⁴.

La importancia crucial de las experiencias teatrales participativas que intenté describir está en su apertura de espacios utópicos, espacio-tiempos que, en la «tensión, la participación, el desencadenamiento de las fuerzas internas [...] de la comunidad» entran en conflicto con la realidad circunstante y con la segmentación del «tiempo y el espacio impuestos por el trabajo servil»³⁵. Y, sin embargo, se trata de *utopías tópicas* que «se sitúa[n] en el tener lugar de lo que quieren derribar»³⁶; utopías que, «en tanto realizadas, se vuelven posibles. Esto es, se trata de algo que es posible hacer, pero que aparece como anormal y desviador en las condiciones generales en que el trabajo servil encarcela lo vivido»³⁷. La dilatación del teatro se vuelve, entonces, dilatación de lo posible: no querer ni cátedras ni pupitre, sino vagar enlazándose con otros, saliendo de sí hacia un contacto que abre otro tiempo, otra manera de habitar.

34. Toda esta experiencia es narrada en Giuliano Scabia, *Marco cavallo*.

35. Giuliano Scabia, *Teatro nello spazio degli scontri*, op. cit., p. xxii.

36. Giorgio Agamben, *Medios sin fin*, Pre-textos, Valencia, 2001, p. 67.

37. Giuliano Scabia, *Teatro nello spazio degli scontri*, op. cit., p. xxii.