



Teatro Reactivo

Antón Coucheiro Faílde

09/**2019**





MESTRADO
ARTES CÉNICAS
INTERPRETAÇÃO E DIREÇÃO ARTÍSTICA

Teatro Reativo

Antón Coucheiro Faílde

Proxecto presentado á Escola Superior de Música e Artes do
Espetáculo como requisito parcial para obtención do grao de
Mestre em Artes Cénicas, especialización en Interpretación e
Dirección Artística.

Profesora Orientadora
Inês Vicente

Colaborador Coorientador
Omar Argentino Galván

09/**2019**

Non teman os erros. Non hai ningún.

Miles Davis

Necesítanse dous para coñecer a un.

Gregory Bateson

A creación de algo novo non se realiza co intelecto, se non co instinto de xogo.

Carl Jung

A Manuel Lago:

Compañeiro, socio, irmao, pallaso, idiota, xuntos creamos unha familia de artistas, unha maneira de crer, de crear, de rir, de chorar, de crecer, de xogar, un xeito de vida, un circo inmenso. Lévote sempre no camiñar das miñas chalupas, estúpido. Vémonos.



Aclaración previa:

Aínda que tanto en galego, coma en portugués coma en español, o emprego do xénero masculino plural implica tamén ao feminino, nesta monografía permitireime que o feminino plural tamén abarque ao masculino, preferentemente. Para min é unha maneira elegante e sinxela de superar os usos machistas da linguaxe sen ter que recorrer a cansinas repeticións de substantivos para eles e para elas, nin a confusas xes ou arrobas, para que @s lectorxs se sintan incluídes. Aínda que as reais academias da lingua non o aproben (de momento), podemos considerar que cando falo de todas, estou falando tamén de todos.

Agradecementos

Ás compañeiras do Mestrado, que participaron e compartiron experimentos ao longo de dous anos, grazas Tanya, Pedro, Maria, Rolando, Gaele, Isa, Leonor, en especial obrigado Susana, por prestar a túa voz para as probas de Autoteatro Sonoro.

Ás alunas da Oficina de Impro, que asistiron ás miñas aulas e o deron todo nas jams: grazas David, Angela, Gisela, Janela, Helder, Mariana, Marta Costas, Marta Rosas, Diogo, Mafalda, Maru, Jorge, Sofia, Doris, Uxía... e algunhas persoas máis que viñeron algún día.

Por suposto grazas a Tiago Baptista polas súas enormes aportacións nas jams e na xornada do Teatro Reactivo.

Ás colaboradoras das presentacións do Teatro Reactivo: Angela Canez, David Ferro, Filipe Silva, Xurxo Varela, Ana Sousa, e a todas as participantes que das dúas sesións, foi increíble o que fixestes!

Á miña coordinadora Inês Vicente, que estivo sempre, para apurar prazos, para colocarme a pedriña no zapato, correxir textos, ir a por augas ou o que fixese falta, sempre apoiando un paso por diante e outro por tras.

Aos profesionais da impro e do clown, mestres e amigos, que compartiron os seus coñecementos en magníficas conversas: grazas Omar Argentino, Gustavo Miranda, Feña Ortalli, Gigio Giraldo, Alfonso Medina, Marcos "PTT" Carballido e Álex Navarro.

Moito obrigado a Mónica Paradela, que estivo estes dous anos sempre ao meu carón, quérote Moni.

Resumo

O **Teatro Reactivo** é un dispositivo escénico orientado a crear un teatro sen a división entre intérpretes e espectadoras. As participantes do **Teatro Reactivo** crean e interpretan pezas escénicas de maneira colectiva e improvisada en cada sesión, reaccionando a protocolos de actuación e propostas dun director. Desenvolvín este método a partir de realizar prácticas baseadas en ferramentas do Teatro Espontáneo e no psicodrama de Jacob Levy Moreno, no Teatro Playback, no Teatro do Oprimido de Augusto Boal, no sistema Impro de Keith Johnstone, no soundpainting de Walter Thompson, o Autoteatro de Rotozaza e das miñas propias experiencias como clown, improvisador e docente. Esta monografía non pretende afondar no estudo de ningunha destas modalidades teatrais, xa abordadas con maior amplitude por outras autoras, se non presentar unha análise metodolóxica e conceptual do que é o **Teatro Reactivo**, e servir como rexistro do proceso que seguín ata poñelo en práctica, así como das conclusións que obtiven despois das dúas primeiras sesións pública, realizadas o día 20 de xuño de 2019 na Sala Preta da ESMAE, no Porto.

Palabras-chave

Teatro; Danza; Música; Multidisciplinar; Participativa; Reacción; Espontánea; Improvisación; Interactuación; Enactividade; Creación Colectiva; Creación en Directo

Abstract

Teatro Reactivo is a stage device designed to create a theater without the division between actors and spectators. The participants of *Teatro Reactivo* create and interpret stage pieces collectively and improvised in each session, reacting to performance protocols and a director's proposal. I developed this method after experiencing different practices from the Spontaneous Theater, Jacob Levy Moreno's psychodram, the Playback Theater, Augusto Boal's Teatro do Oprimido, Keith Johnstone's Impro system, Walter Thompson's soundpainting, Autotheatre by Rotozaza, and from my own experiences as a clown, improviser and teacher. This monograph does not intend to go in depth in the study of any of these theatrical modalities, already addressed in greater scope by other authors, but to present a methodological and conceptual analysis of what Teatro Reactivo is, and to serve as a register of the process that I followed until I put it into practice, as well as the conclusions I obtained after the first two public performances, held on June 20th, 2019, in Sala Preta, ESMAE, in Porto.

Keywords

Theatre; Dance; Music; Multidisciplinary; Participatory; Reaction; Spontaneous; Improvisation; Interaction; Enactivity; Collective Creation; Live Creation

Índice

INTRODUCCIÓN	3
Unha breve presentación persoal	4
Investigando procesos de creación.....	5
Materiais e métodos para desenvolver a investigación.....	7
CAPÍTULO 1: O TEATRO REACTIVO	10
1.1. Concepto.....	11
1.2 Características.....	11
1.3 Composición.....	12
1.4 Estrutura.....	13
1.5 Funcionamento.....	14
1.6 Motivacións.....	16
1.7 Interese.....	16
1.8 Obxectivos.....	17
CAPÍTULO 2: APROXIMACIÓN AO TEATRO REACTIVO	19
2.1. Arqueoloxía dun concepto.....	20
2.2 As miñas experiencias facendo participar ao público.....	24
2.3 Estado da arte no campo da participación do público.....	25
2.4 Espectadora emancipada, activa ou participativa.....	31
2.5 Tipoloxías de participación.....	32
2.6 O Teatro Reactivo coma nova forma de teatro?.....	33
2.7 Teatro Reactivo ou Teatro Enactivo.....	37

<i>CAPÍTULO 3: DESENVOLVENDO O TEATRO REACTIVO</i>	40
3.1. A Oficina de Impro.....	41
3.2 As Jams de Impro.....	42
3.3 Testes de participación.....	43
3.4 Modelos para un método.....	49
<i>CAPÍTULO 4: A EXPERIENCIA DO TEATRO REACTIVO</i>	53
4.1. O formato.....	54
4.2 As sesións.....	56
4.3 Feedback dos participantes.....	57
<i>CAPÍTULO 5: CONCLUSIÓNS</i>	58
5.1. Notas para continuar.....	59
5.2 O futuro inmediato do Teatro Reactivo.....	59
5.3 Aplicacións e posibilidades.....	60
<i>BIBLIOGRAFÍA</i>	61
Referencias bibliográficas.....	62
Bibliografía.....	65
Publicacións dixitais.....	68

ESMAE
**ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO**
POLITÉCNICO
DO PORTO



INTRODUCCIÓN

Unha breve presentación persoal

En primeiro lugar, antes de situar o campo de investigación abordado neste proxecto, debo situar a miña propia traxectoria artística e circunstancia persoal no momento no que se produce esta abordaxe. Así queda declarada a intención desde o inicio, de que presento un estudo autoetnográfico⁽¹⁾, onde a subxectividade da propia ollada está indisolublemente relacionada co obxecto de estudo. Un punto de vista que recolle a expresión da experiencia persoal, coa intención de partir do singular cara o contexto universal, un estudo sobre a observación do propio proceso creativo do propio artista-observador.

(1)

Garance Maréchal (2010) define a autoetnografía como unha forma ou método de estudo que implica auto-observación, a investigación reflexiva nun contexto de traballo de campo. Johanna Uotinnen (2010) explica que a autoetnografía é un método onde a experiencia persoal do investigador forma a parte central da investigación; é unha escritura auto-biográfica, e unha técnica de investigación que vincula o persoal co social e o cultural.

Cando nos cursos 2017-18 e 2018-19 recibín por dous anos consecutivos a beca de ampliación de Estudos Artísticos da Deputación da Coruña e decidín cursar o Mestrado de Artes Cénicas (en diante MAC) da Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Politécnico do Porto (en diante ESMAE), presentábanse dous anos de excedencia na miña actividade profesional, unha oportunidade para apear-se da voráxine de proxectos e traballos encadeados que carrega unha vida de artista.

Era unha ocasión excelente para reflexionar sobre a miña carreira creativa, para observar como foi esa evolución de catorce anos, para aproveitar a oportunidade como unha residencia artística, facer investigación, poñer as bases e descubrir as liñas nas que se poderían desenvolver no futuro os meus proxectos.

Iso era exactamente o que me ofrecía o MAC, colocar o foco do meu estudo na miña propia traxectoria. A través dos exercicios e traballos de diferentes unidades curriculares, cheguei a comprender cal fora un dos principais asuntos nos que colocara a miña atención nas producións e proxectos ao longo do tempo: a participación do público nos espectáculos.

Reflexionando sobre este factor, e analizando cales foran os canais desta participación na miña propia experiencia, propúxenme elevar esta cuestión ao seu máximo nivel: propúxenme realizar un teatro no que fosen os “espectadores” os que creaban o espectáculo de maneira espontánea. Cheguei así á idea de crear o **Teatro Reactivo**, un teatro improvisado de creación colectiva, no que os participantes reaccionan a diferentes estímulos e propostas dun director, para crear e interpretar as súas propias pezas no momento.

Investigando procesos de creación

Sylvie Fortin e Pierre Gosselin (2014) din que a creación dunha obra artística xera un produto aberto á interpretación polisémica, á recepción íntima e persoal de cada individuo. A escrita dunha tese está máis orientada á interpretación converxente, ten unha serie de significados e conclusións que o autor lle confire. Aínda que parezan obxectivos e resultados opostos, existe unha similitude entre ambos procesos: os datos etnográficos recollidos polo investigador son os materiais cos que se crea a produción discursiva, ao igual que se utilizan distintos materiais na obra artística para a súa produción aberta.

As autoras avogan pola uso dunha *bricolaxe metodolóxica*⁽²⁾ na investigación en artes, unha maneira de achegar procesos de natureza diferente pero complementaria: a subxectividade e a experimentación da práctica artística e a obxectividade conceptual da investigación.

Recollendo o convite proposto polo artigo destas autoras, e xa que me estou inventando un método para un novo tipo de teatro, propúxenme tamén confeccionar a miña propia fórmula de “*bricolaxe metodolóxica*”.

(2)
Fortin e Gosselin (2014) refírense con este concepto a unha integración de elementos de múltiples áreas, empregados co obxectivo de efectuar unha análise reflexiva da práctica de campo desde diferentes ópticas, e aumentar así a comprensión dos procesos que conducen á creación artística.

O **Teatro Reactivo** é unha tese-creación, pois é a montaxe dun formato de espectáculo, que afonda no proceso da propia busca de como crear dito formato, para concluír nun resultado: a súa presentación en público. Máis polo seu carácter híbrido, tamén ten compoñentes dunha tese-investigación, en canto a que investigo procedementos que levaron a cabo outras artistas na súa relación coa participación do público, e dunha tese-intervención, debido a que a propia natureza do proxecto implica traballar coa creatividade e a expresión doutras persoas.

A ontoloxía da fenomenoloxía, ou hermenéutica, tamén pode describir perfectamente esta investigación, pois consistiu en construír unha realidade coa participación de diferentes persoas, e as impresións e descrições destas, axudáronme a comprender mellor o fenómeno.

Pero nas accións e na expresión das participantes tamén se desvelan as estruturas sociais, políticas, culturais e ideolóxicas destas persoas. Impulsos, pensamentos, e outros aspectos soterrados da personalidade, emerxen no traballo de desinhibición e de expresión que fomenta o **Teatro Reactivo**.

En canto á ontoloxía pos-moderna ou pos-estructuralista, que fala dunha realidade parcial, con múltiples significados que parten do uso da linguaxe, e dependen da interpretación de del se fai, plásmase de maneira manifesta tamén nun formato de creación colectiva como é o **Teatro Reactivo**, aberto á interrelación e ás diversas percepcións das súas participantes.

É por iso que o estudo mistura o carácter etnográfico (para comprender como se inscribe a espontaneidade e a improvisación na nosa cultura), o fenomenolóxico (comprender a esencia do formato de espectáculo que se vai crear), o heurístico (comprender como viven a experiencia as participantes) e o sistémico (explicar as dinámicas que se levan a cabo para realizar o formato).

Materiais e métodos para a investigación

As ferramentas para a recollida de datos foron as seguintes:

- Documentos: libros, manuais, artigos, videos (recolla de datos)
- Entrevistas a profesionais da impro (creación, recolla e análise de datos)
- Cuestionarios a alumnas e participantes nos experimentos (ídem)
- Diario de notas, reflexións e opinións persoais (creación de datos)
- Listas, diagramas e mapas de acción (creación de datos)
- Manual descritivo de exercicios e prácticas (creación de datos)
- Rexistro documental de videos e fotografía (creación de datos)

1. Comecei por facer unha revisión da miña traxectoria profesional, poñendo o foco na cuestión da participación e da interacción cos espectadores. Que mecanismos tiña utilizado ata o momento? De que maneira estas aportacións do público influíron no decorrer destes espectáculos?

2. A continuación, emprendín unha investigación bibliográfica sobre o estado da arte na cuestión da participación do público nas artes escénicas. Que correntes, técnicas, tipos de teatro, compañías, espectáculos, artistas, teóricas tiñan abordado este tema? Como a intención, ademais de situarme en contexto, era aproveitar técnicas e modelos, e o campo de estudo é inmenso, delimiteino a certas experiencias que me son coñecidas e a outras que suscitaron a miña interese e que me fun atopando polo camiño.

3. Puxen en marcha unha Oficina de Impro na ESMAE, que deu a luz a un grupo de improvisadoras chamado ImPorto, para levar a cabo noites de jam de impro no Café-Concerto Francisco Beja.

4. Realicei unha serie de testes de modelos de participación do público con grupos do MAC na UC de Pesquisa Artística II.

5. En paralelo ás aulas da Oficina de Impro, das jams e da investigación bibliográfica, puxen en marcha un caderno de anotacións, deseños e impresións, así como unha serie de audioreflexións, que me encamiñasen á hora de abrimme camiño cara o modelo que estaba a buscar.

6. Realicei entrevistas semi-estructuradas a profesionais da impro, con ampla traxectoria práctica e teórica nesta técnica: os meus mestres e amigos Omar Argentino Galván, Gustavo Miranda, Gigio Giraldo e Feña Ortalli. Para referirme a eles, usarei o termo de informantes-chave⁽³⁾, empregado por Carvalho (2019), que, citando a Bernard (2006), di que os informantes-chave son membros recoñecidos e reflexivos da comunidade de interese do investigador, que se presentan como respondentes especializados e confiáveis, cun coñecemento testado e discernido na súa área.

(3)

As entrevistas a estes informantes-chave, que foron realizadas mediante videoconferencia e teñen unha duración aproximada de cincuenta minutos cada unha, non están publicadas. As referencias a estas conversas serán citadas polo apelido e iniciais do país de orixe, da seguinte maneira:

[GALVÁN_entrevista_ARG]
Omar A. Galván (Argentina)
[MIRANDA_entrevista_COL]
Gustavo Miranda (Colombia)
[ORTALLI_entrevista_ARG]
Feña Ortalli (Argentina)
[GIRALDO_entrevista_COL]
Gigio Giraldo (Colombia)

7. Tamén solicitei axuda a dous clowns profesionais e intelectuais, Álex Navarro e Marcos Ptt Carballido⁽⁴⁾, para definir conceptualmente certas prácticas habituais no Teatro de Rúa que non se recollen en ningunha biografía pero que son esenciais no traballo dos pallasos: o *voluntario*, e o *clownhappening*. Estes textos foron escritos expresamente para ser usados nesta monografía e non foron publicados anteriormente.

(4)

Para citar a estes autores de textos non publicados con anterioridade, usarei unha referencia que inclúa o apelido e as iniciais do país de orixe, da seguinte maneira:

[NAVARRO_texto_CAT]
Álex Navarro (Catalunya)
[CARBALLIDO_texto_GAL]
Marcos Ptt Carballido (Galicia)

8.

Uns cuestionarios entregados ás participantes nos testes e na experiencia do Teatro Reactivo, coa intención de recoller o *feedback* dunha maneira focalizada nas cuestións que resultaban de interese para o meu estudo.

9. Por último, unha volta á orixe da cuestión: unha análise cronolóxica dos traballos realizados ao longo do MAC, que me foron encamiñando e achegando ao concepto de **Teatro Reactivo**.

10. E conseguintemente, unha análise de todos estes materiais recollidos que me levou á redacción da presente monografía.

UM PROJETO DE PESQUISA EM CRIAÇÃO CÊNICA DE ANTÓN COUCHEIRO

TEATRO REATIVO

UMA CRIAÇÃO COLETIVA EM QUE O PÚBLICO SE MEXE



20 JUNHO 2019 19:00H E 21:00H
ESMAE RUA DA ALEGRIA 503, PORTO SALA PRETA
 +INFO: IMPROPORTO@GMAIL.COM



Figura 1.
 Cartaz da presentación pública do **Teatro Reactivo**.

ESMAE
**ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO**
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

CAPÍTULO 1: O TEATRO REACTIVO

1.1 Concepto

(5)

Deleuze (1990) describe un *dispositivo* como “un conxunto multilineal”, que articula saber, poder e subjetividade e cuxa función é “facer ver” y “facer falar”. Para Agambem (2006) é todo aquilo que ten, dunha maneira ou doutra, a capacidade de capturar, orientar, modelar, determinar, interceptar, controlar e asegurar os xestos, as conductas, as opinións e os discursos dos seres vivos. O concepto de *dispositivo* resultou moi produtivo para a reconsideración crítica da natureza escénica nas últimas décadas. O traballo con este concepto ofrece ás artistas recursos e mecanismos de enunciación colectiva. A autoría retráese, as asistentes encontran a posibilidade de singularizarse nunha multiplicidade de voces ou corpos actuantes. Os *dispositivos* escénicos serven para experimentar con outros modos de ser e de estar en público.

(6)

A *escaleta*, para Giglio Giraldo [GIRALDO_entrevista_COL], ten relación co *canovaccio* da Comedia Dell’Arte, é un guiión ou partitura no seu estado máis esquemático: unha simple lista na que se enumeran as escenas, cadros ou xogos que se van desenvolver. Tamén no cabaret ou nos espectáculos de circo, a *escaleta* serve para ordear os números que se van a presentar, as intervencións do mestre de cerimonia, etc., nunha sorte de dramaturxia mínima do espectáculo.

(7)

Os *protocolos de actuación* son disparadores escénicos, pequenas pautas formais que aportan organización ás actuacións e organización ao fluxo de escenas. Indican que tipo de escena entra en cada momento (se toca facer un monólogo, un diálogo, danza, un rebote de palabras, un tipo de movemento, etc.), pero non de que xeito se executa. Digamos que son as regras do xogo, dentro das cales se pode xogar.

O Teatro Reactivo é un dispositivo⁽⁵⁾ escénico no que se disolven os límites entre actores e espectadores, un formato de espectáculo na que os asistentes crean pezas artísticas de maneira colectiva e improvisada, e nas que se integran o teatro, o movemento e a música. O director de Teatro Reactivo propón unha estrutura ou *escaleta*⁽⁶⁾, ás participantes, composta por *protocolos*⁽⁷⁾ ou dinámicas de actuación, que serven como impulso facilitador da creación espontánea, e axudan a ordenar as intervencións das participantes.

1.2 Características

O Teatro Reactivo parte de experiencias doutras correntes escénicas como poden ser a improvisación teatral, o *soundpainting*, o teatro do oprimido, o psicodrama, o teatro-playback ou o teatro espontáneo, das que falarei no seguinte capítulo, pero ten unhas características específicas que o diferencian nalgúns aspectos destes modelos:

- A intención da súa práctica é de expresión artística, á marxe de que poida ser empregado como ferramenta de cambio social, educativa ou terapéutica.
- Non existe ningún texto nin partitura escrita previamente, os contidos que se crean son pezas absolutamente improvisadas durante a súa execución.
- Todas as participantes son creadoras, intérpretes e espectadoras das pezas.
- Existen graos de maior ou menor participación activa ao longo da función, pero ningunha persoa asiste para ser só unha espectadora pasiva ou consumidora cultural do evento.

(8)

Formato, traducción do inglés americano *format*, é un termo que se usa no mundo da impro para diferencialo de espectáculo ou montaxe do teatro convencional, xa que non son obras de teatro definidas, se non máis ben pautas para crear esas obras, improvisándoas en directo.

(9)

O termo multidisciplinar está amplamente empregado nas artes escénicas cando se misturan e cruzan diferentes linguaxes, pero no caso do **Teatro Reactivo** prefiro falar de interdisciplinar, porque a intención non é acumulativa, pois o que pretendo é que os elementos se combinen e integren, que se contaxien procesos, modos, estímulos e coñecementos dunhas a outras disciplinas.

(10)

O termo *espectadores* foi acuñado por Augusto Boal (2006) na súa dramaturxia simultánea do Teatro do Oprimido, e que se define por unha interacción actores-audiencia, onde o elenco detén o seu traballo teatral para preguntarlle ao público solucións para unha situación ou problema, o que confire á audiencia a capacidade de dirixir o curso da obra.

- É un formato⁽⁸⁾ interdisciplinar⁽⁹⁾, que pode conter formas teatrais, narrativas, poéticas, performativas, de danza, de circo, de movemento, de artes plásticas, audiovisuais, títeres, onde estas artes interactúan e se misturan, nun terreo fronteirizo que comprende do abstracto ao figurativo.
- No **Teatro Reactivo** existe a figura da directora, das facilitadoras ou elenco e dos *espectadores*⁽¹⁰⁾ ou participantes
- Unha función de **Teatro Reactivo** organízase en torno a unha *escaleta* ou estrutura flexible formada por *protocolos* de actuación ou disparadores escénicos simples.

1.3 Composición

Aínda que todas as participantes dunha función de **Teatro Reactivo** xogan o papel de creadoras, intérpretes e espectadoras durante o seu desenvolvemento, existen tres categorías ou roles diferenciados entre as participantes:

- a) A directora: é a que deseña, presenta e coordina a experiencia.
- b) As facilitadoras ou elenco: que pode estar integrado por técnicos de luz ou son, músicos, improvisadoras, actores, actrices, cantantes, artistas plásticas, cirqueiras, poetas ou bailaríns profesionais, que poden variar no seu número e composición, e serven como apoio á directora e como impulsoras para o resto de participantes. Este elenco ten adestramentos previos coa directora, polo que xa coñecen e teñen practicado as dinámicas anteriormente á realización das funcións, e poden recibir e manexar indicacións máis complexas por parte da directora nun momento dado.

- c) As participantes ou *espectadores*: aqueles que acoden a unha función de **Teatro Reactivo** sen ser necesaria ningunha formación nin coñecemento previo, e que interveñen na súa execución improvisando escenas, axudadas pola directora e as facilitadoras, no marco dos *protocolos* de actuación propostos na *escaleta*.

1.4 Estructura

Unha función de **Teatro Reactivo** consta de varias partes diferenciadas, que se recollen na *escaleta* de cada sesión deseñada pola directora:

- a) Benvida e presentación, explicación do **Teatro Reactivo** e do seu funcionamento por parte da directora, no que é importante xa comezar a crear un clima distendido.
- b) Quecemento: algunha dinámica sinxela que serve para mobilizar e divertir, romper o xeo, para que as participantes comecen a interactuar con facilidade, e vaian entrando no xogo teatral.
- c) Secuencia de *protocolos de actuación*: faise unha pequena demostración da dinámica dos *protocolos*, e de aí pásase a poñelos en práctica. Esta secuencia de *protocolos* pode durar a sesión completa, ou dividirse en bloques máis pequenos para facer pausas, comentarios, e poñer en marcha novas secuencias de *protocolos*.
- d) Comentarios finais, valoración colectiva e despedida.

1.5 Funcionamento

A dinámica dunha función de Teatro Reactivo organízase en torno a unha estrutura ou *escaleta* elaborada pola directora, que servirá como guía para organizar as improvisacións do elenco e dos *espectadores*. Pode variar dunha función a outra, e está conformada por unha serie de *protocolos de actuación*, que serven como guía e trampolín para facilitar as improvisacións que o grupo de participantes vai realizar.

As *escaletas* poden ser pechadas, ao estar totalmente definidos os *protocolos* que se van desenvolver, ou abertas, se se prevé que poidan facerse cambios durante a función. Pode ser lineal, consistindo nunha lista da orde na que se van realizar os *protocolos* e xogos, ou fragmentada, se eses *protocolos* teñen *inputs* e *outputs* de entrada e saída segundo certos parámetros de movemento, de luz, de son, de palabra ou de indicacións do director. No capítulo 3, apartado 4, poñerei máis exemplos de tipos de *protocolos de actuación* e de *escaletas*.

Os *protocolos*, segundo o improvisador colombiano Gustavo Miranda [MIRANDA_entrevista_COL], son mecanismos para facilitar a dramaturxia improvisada, axudan a incrementar a calidade das improvisacións ao liberarnos de ter que pensar na estrutura dramática, de como e cando intervimos, para poder centrarnos no que facemos, nos contidos.

Miranda recolleu este concepto e a súa práctica dos Sistemas Minimalistas Repetitivos (en diante SMR) de José Sanchis Sinisterra (2017), que usou durante décadas nos seus laboratorios de dramaturxia para xerar textos dramáticos. Miranda experimentou con eles no traballo coa súa compañía e nos workshops con alumnos, e adaptounos como ferramenta para escribir directamente en escena a través da técnica da impro.

Sanchis Sinisterra (2017) iniciou unha investigación en teatro nas fronteiras entre a figuratividade e a abstracción, nutréndose de fontes científicas (teoría xeral de sistemas, teoría do caos, morfoxenética, xeometría fractal), estéticas (minimalismo, cubismo, serialismo plástico, musical) e doutras disciplinas como a semiótica, a lingüística pragmática, a estética da recepción, a psicoterapia sistémica, etc. Para el non se require ningún diploma nesas disciplinas para aplicar algúns dos seus preceptos ao teatro, pero resulta indispensable certo sentido do risco, para abandonar os instrumentos coñecidos de actuación, para a propensión ao xogo, para deixarse levar polo humor e o pensamento alóxico, ir máis alá do verosímil, e unha grande dose de liberdade creativa.

Los Sistemas Minimalistas Repetitivos (SMR) son partituras de acciones físicas compuestas por una serie de *actemas* (gestos, desplazamientos, posiciones, microconductas) en general simples, cotidianos, más o menos realistas, pero cuya secuencia no configura ninguna situación interpersonal significativa. No pretenden reflejar o expresar ningún momento concreto de interacción humana. Dicha secuencia posee, además, dos propiedades peculiares:

a) el nexo que une cada actema con el anterior y el siguiente no parece basado en el principio de causalidad; b) el último actema se enlaza, sin solución de continuidad, con el primero, generándose un proceso cíclico y, por lo tanto, repetitivo que recuerda el mecanismo de realimentación común a la mayoría de los sistemas existentes en la realidad objetiva y subjetiva.

Se hace evidente, pues, que los SMR proponen a los actores un comportamiento escénico que sustituye la linealidad unidireccional de la acción por la ciclicidad de su conducta física. Se trata de modelos, pautas, *protocolos* o estructuras dinámicas, a menudo regidas por reglas puramente formales (variación, inversión, oposición, progresión, contraste...) que, sin cancelar la figuratividade inherente al arte dramático, organizan el funcionamiento de los cuerpos en el espacio desde un territorio próximo a la abstracción (y sin desplazarse hacia el ámbito de la danza).

(Sanchis Sinisterra, 2017)

1.6 Interese

En canto ao interese que este tipo de teatro pode provocar no público en xeral, considero que a creatividade é unha cualidade que posúen todos os seres humanos, e compartir os recursos e as técnicas das que dispoñen as artes escénicas para que todo o mundo as poida desfrutar e poñer en práctica, paréceme unha vía de traballo apetecible e fascinante.

Johan Huizinga (1998) pregúntase se o xogo precede a toda manifestación da cultura, se é a orixe mesmo da civilización. Iso querería dicir que todo procede do xogo: as guerras, o teatro, a arte, a cultura, o traballo, o amor... Fala dos límites do lúdico e de canto de serio hai neles, de como transportan ás xogadoras a un mundo máxico aparte, que só desaparece cando as regras do xogo ser rompen, preguntándose se todo o que é humano parte realmente do xogo. É o xogo a masilla coa que se moldearon todas as demais interaccións humanas?

De estar no certo, o **Teatro Reactivo** preséntase coma un bó taboleiro, onde xogar coas emocións e coas reaccións humanas, e onde calquera persoa pode experimentar e expresarse nun ambiente lúdico.

1.7 Motivacións

O motor inicial foi a idea de romper a fronteira entre artistas e espectadores, encontrar un modo de aplicar as técnicas da improvisación e da creación colectiva, para crear un espectáculo total, no que se integrasen o teatro, a danza, a música e calquera outra arte.

Para min, esta forma de espectáculo total e participativo non deixa de ser a desembocadura natural do camiño que levo realizando ao longo dos meus quince anos como profesional das artes escénicas, no que toquei as labores de actor, bailarín, dramaturgo, director, coreógrafo, docente e produtor. Dalgunha maneira encontro no **Teatro Reactivo** un camiño para explorar e cruzar moitos dos coñecementos que ata o de agora veño practicando.

En todos estes anos as cuestións de onde se coloca o espectador, de que formas me comunico con el, cal é a complicidade que quero xerar, ou ata canto participa e intervén no espectáculo, sempre estiveron presentes. Considererei oportuno querer ir un pouco máis lonxe neste sentido.

O impacto que teño observado nos espectadores dos espectáculos de rúa, nos voluntarios, no público dos shows de impro que propoñen e participan, soe ser extraordinaria. Nun tempo de atomización e de consumo individualista e virtual, creo que as formas artísticas ao vivo, e aínda máis as que fomentan a comunicación e a inclusión, son necesarias.

1.8 Obxectivos

1. Creación dun formato de espectáculo interdisciplinar, improvisado e participativo.
2. Diseñar o dispositivo escénico necesario para a realización de creacións colectivas, cunha dramaturxia improvisada, en directo, entre o elenco e as espectadoras.
3. Encontrar mecanismos para facilitar a creación colectiva, que sirvan para fomentar a participación e desinhibir ás participantes, e ao mesmo tempo que sirvan para darlle forma escénica aos contidos nunha dramaturxia improvisada.

4. Documentar todo o proceso de investigación.
5. Que este formato sexa susceptible de ser mostrado, experimentado e exportado con diferentes colectivos en cidades e países que teñan interese no proxecto.
6. Crear un *Manual de Instruccións Reactivas*, un documento teórico e práctico, no que se detallan os pasos para levar a cabo o formato (adestramento, formación do elenco, estrutura, etc).
7. Que o proxecto teña continuidade máis alá do MAC, considero que pode e debe continuar desenvolvéndose profesionalmente noutros ámbitos como festivais, entorno pedagóxico, programacións teatrais, laboratorios artísticos...



Figura 2.
Primeiro borrador do proxecto

CAPÍTULO 2:
APROXIMACIÓN
AO TEATRO REACTIVO

Tratábase dun mapa deseñado con círculos de xiz no chan, polos que me ía desprazando fisicamente e a través dun relato, percorrendo as cidades, países, traballos e formación da miña traxectoria creativa. Despois da presentación e de recibir os feedbacks, quedou en min unha sensación de inminencia, de novo comezo que me axudou a resituar o punto no que estaba. A idea dos círculos conectados e do mapa vital debuxado no chan resoaron como unha ferramenta a explorar e desenvolver noutros proxectos, e que meses máis tarde me foi de utilidade á hora de plantexar protocolos a través da delimitación de espazos coa luz do **Teatro Reactivo**.

Na UC de Seminario I, o coordinador Samuel Gumaraês convidounos a cuestionarnos sobre cales eran os nosos intereses. Desde a primeira aula, unha lista de preguntas sobre cousas que nos apetecían e cousas que non nos apetecía facer. Estas cuestións formaron o primeiro sedimento.

10 COUSAS QUE MAIS ME APETECEN

- 1- Quero pesquisar nun tratamento contemporáneo da linguaxe do clown?
- 2- Quero investigar a través do movemento e do teatro físico en novas linguaxes?
- 3- Quero traballar na dramaturxia da improvisación?**
- 4- Quero encontrar fórmulas para que as persoas do público actúen?**
- 5- Quero encontrar maneiras de crear diálogo co público, transitar as fronteiras que hai entre a cuarta parede e a súa ausencia?**
- 6- Quero traballar unindo o humor coa música en directo?
- 7- Quero adquirir noções de escenografía?
- 8- Quero adquirir noções de deseño de luces?
- 9- Quero experimentar na transformación en comedia de textos ou propostas dramáticas?
- 10- Quero poñer en escena as propostas de outras compañeiras?

10 COUSAS QUE NON ME APETECEN

- 1- Non quero traballar en proxectos demasiado teóricos que se afasten da creación práctica?
- 2- Non quero falar de min mesmo e das miñas circunstancias en escena?
- 3- Non quero facer performances densas e pesadas?
- 4- Non quero traballar en postas en escena de textos de maneira convencional?
- 5- Non quero traballar en proxectos pretenciosos?
- 6- Non quero traballar en proxectos moi amateurs?
- 7- Non quero seguir completando esta lista?

Figura 4.
Lista de preguntas para a UC
Seminario I.

A base de peneirar estas preguntas, saíron máis preguntas :

Como crear camiños de dramaturxia improvisada? Como investigar na creación de dramaturxia en directo en colaboración co público? De que xeito se poden aplicar estruturas dramáticas clásicas á técnica da impro? Como investigar en protocolos e convencións de movemento para crear liñas dramaturxicas non convencionais? Como encontrar mecanismos escénicos para que se integren as decisións e accións do público? Como crear protocolos de diálogo cos espectadores? De que maneira se poden integrar sutilmente as decisións e accións imprevisibles do público nunha dramaturxia? Cantas maneiras existen de incluír a participación de voluntarios nun espectáculo? En que consisten?

Foi nos traballos de Teoría da Arte I e II, coa coordinadora Claudia Marisa, onde desenvolvo estas cuestións iniciais que xa estaban latexando, e abordo algúns dos principios conceptuais que van sustentar o **Teatro Reactivo**. Cítome:

Cando os espectadores interveñen coas súas accións na *performance* durante a intervención do pallaso na rúa, están tornándose eles mesmos parte da obra de arte, deixan de ser meros receptores desa resignificación estética das cousas, para pasar a formar parte dela. Pasan a través da experiencia estética do mundo que ten o artista para configurala en arte, e eles mesmos aportan novas intencións que enriquecen e revalorizan ese momento artístico.

Se a arte nace do contacto vital co mundo que os artistas tentan configurar como obra, coa participación do público, esa obra afonda na comunicación artística, mantendo múltiples direccións entre emisores, receptores e obxectos, no que todos estes elementos se transmutan con cada movemento que se produce. O pallaso é emisor-artista, e o seu propio corpo e expresión tamén son obxecto no que se produce a obra artística, os espectadores tamén pasan a ser obxectos e emisores de significados, e o artista tamén pasa a ser receptor-espectador das accións e reaccións destes espectadores convertidos en actores, nun xogo que se desenvolve e evoluciona mentres a obra se vai creando.

Na UC Pesquisa Artística II, con Inês Vicente, ademais de coñecer á miña futura coordinadora do proxecto, puxen en práctica coa miña compañeira Susana Brandão varias experiencias que me achegarían á formulación do **Teatro Reactivo**. No primeiro *brainstorming* establecemos que queriamos experimentar con diferentes ferramentas que levasen ás espectadoras a converterse nas protagonistas ou actantes da peza que iamos crear. Investigando en diferentes maneiras de dar instrucións ás participantes, mediante ordes directas, notas escritas, protocolos de actuación ou guías sonoras, pretendiamos que a liña que separa ás intérpretes das espectadoras se borrara por completo.

(11)
Falerei do Autoteatro e doutros modelos de teatro participativo no capítulo 2.3

Inspirados polo Autoteatro⁽¹¹⁾ da compañía británica **Rotozaza**, gravamos unhas guías sonoras, que se entregaban nuns reprodutores mp3 con auriculares, e que conducían ás participantes nunha viaxe espacial na que tiñan que realizar interaccións co medio e entre elas. A narración ficcionada dos audios, superposta sobre o desprazamento real a través da ESMAE, conseguiron lograr ese efecto ao mesmo tempo liberador e inmersivo que estabamos a procurar.

Resultou curioso descubrir como o recurso dos audios, máis pechado en canto a capacidade de elección que outros, coma os protocolos ou as notas escritas, foron percibidos polas participantes como máis liberador. Deste dato percibín a necesidade de encontrar marcos ou estruturas que limiten as interaccións, pois se todo vale, se non hai regras de xogo, ninguén sabe como xogar, mentres que se as pautas son máis pechadas, a xente sóltase e participa con menor dificultade.

Foi xa no segundo ano, en Seminario II, con Samuel Gumaraês, e e na UC Técnicas e Métodos de Documentação, con Sónia Passos, que fun delimitando o campo de estudo e que formulei as bases deste proxecto ata chegar a definilo como **Teatro Reactivo**.

2.2 As miñas experiencias facendo participar ao público

Desde os inicios da miña formación, e nas miñas primeiras experiencias profesionais en animacións medievais, en espectáculos de cabaré en bares e cafés-teatro, e facendo circo na rúa, esta interacción estivo sempre moi presente.

A miña formación foi actoral, pero o meu crecemento artístico desenvolveuse na comunidade do *Novo Circo Galego*, que en Santiago de Compostela tivo un auxe e repercusión considerable entre os anos 2000 e 2006, ano no que fundamos a produtora *Pista Catro* e a escola *Circo Nove*⁽¹²⁾. Durante eses anos, rodeado por compañeiras malabaristas e acróbatas que facían os seus espectáculos na rúa, eu partía co hándicap de non ter ningunha habilidade circense para mostrar. Ese hándicap, e o feito de ver os espectáculos de clowns cataláns coma Leandre Ribera ou Álex Navarro, foron os que me empurraron a practicar o que chamamos *clownhappening*⁽¹³⁾.

(12)

A traxectoria da miña xeración artística en Compostela neses anos quedou retratada no documental "*La cuarta Pista*", de Pela del Álamo (2007).

(13)

Clownhappening é un termo non recollido en ningún documento, pero empregado polos aristas de rúa para referirnos á improvisación dos pallasos cos transeúntes. Máis adiante inclúo a opinión ao respecto do clown galego Marcos Ptt Carballido [CARBALLIDO_texto_GAL].

Improvisación cos transeúntes, interacción pura, onde a técnica do clown e os gags que pouco a pouco se ían materializando a base da práctica de saír todos os días ás rúas, foron conformando a que se converteu na miña especialidade.

A outra das miñas especialidades, a técnica impro, que comecei a adestrar co meu grupo compostelán *TheMomento Impro* en 2011, tamén vive ao fío da conversa que os improvisadores manteñen co público, e que de maneira aínda máis radical, modifica os contidos da propia actuación.

Na produción dos meus espectáculos, o tema da participación do público foi unha constante desde os inicios, e esta práctica foi evolucionando e ampliándose en cada montaxe, desde os clásicos voluntarios, a interacción do *clownhappening*, ata a improvisación coas espectadoras e a fórmulas máis complexas nas que unha persoa do público decide como continúa a obra.

2.3 Estado da arte no campo da participación do público

En canto á investigación bibliográfica sobre o estado da arte nesta área, decidín facer un estudo eminentemente pragmático. O meu principal obxectivo non foi tanto delimitar teórica ou conceptualmente a cuestión, interesoume ler o que escribieran outros autores ao respecto, pero nunca cunha intención meramente académica. Tratouse máis ben dunha procura de materiais, o que pretendía rastrexar eran modos de facer, ferramentas, mecanismos, experiencias que xa foran postas en práctica, atopar recursos para analizar, que fosen susceptibles de ser replicados, modificados ou adaptados coa intención de crear o meu propio método.

Happening

Happening (do inglés, significa acontecemento, ocorrencia, suceso) ten a súa orixe na década dos 50, considérase unha manifestación artística integrada na *performance art*, pero á diferenza desta, que soe ser un acto organizado no que non interveñen os espectadores, o *happening* é un evento improvisado que exige a participación do público. O termo foi acuñado por Allan Kaprow en 1959 é unha manifestación colectiva na que o propio proceso ten tanto interese, ou máis, que o resultado.

Parte da secuencia *provocación-participación-improvisación*, coa intención é producir obras de arte efémeras, realízan se unha vez e desaparecen para sempre. Non se trata de representacións, teñen forma aberta, sen principio nin fin, son vivencias que suliñan a relación entre a arte e a vida.

Beben directamente do dadaísmo e do teatro da crueldade de Artaud, e pódese advertir a súa influencia nas representacións artísticas da actualidade.

Máis alá do coñecemento histórico, quédome coa intención multidisciplinar destes eventos, co seu carácter efémero, e polo feito de non focalizarse en obxectos, se non no propio evento a organizar e na participación das espectadores, ás que insta a deixar de ser suxeitos pasivos para que, coa súa reacción e actividade, poidan modificar a propia obra e acadar unha posible liberación a través da expresión emotiva e a representación nunha creación colectiva.

Teatro de Rúa

A miña experiencia no clown, particularmente na rúa, está ligada ao que ós artistas de rúa chamamos *clownhappening*. Este termo non está recollido en ningún libro nin estudo académico, por iso recorrín a un profesional do teatro para que escribise un artigo.

O *clownhappening* ou clown de intervención.

Unha definición técnica, lóxica, e polo tanto aburrida, dirá que o *clownhappening* se basea no traballo coa cotidianidade, coas persoas e elementos que atopamos pola rúa, na improvisación, isto é, sen estar suxeita a un guión ou duración predefinidos. Unha ferramenta para xerar expectativa, salpimentar gags guionizados, ou artellar un *show* completo de improvisación, audaz, fráxil e máis efémero, se cabe, que o teatro guionizado.

O que máis me interesa do *happening* é que, ó facelo, como *clowns*, cedemos o noso protagonismo ás persoas ás que invitamos a xogar. Somos unha canle para o xogo, para o surreal, para que desapareza a zona de confort e estoure nunha gargallada.

Ir pola rúa normalmente é un xesto automático, rutinario. Movémonos do espazo A ó espazo B, e o mellor é chegar canto antes e co menor número de acontecementos que nos podan distraer ou alterar. O *clown* de intervención racha con iso, introducindo poesía inesperada, xogo, destrozando a rutina e introducindo unha incomodidade. Pero unha incomodidade que libera e fai sorrir, tanto a quen mira como a quen está no centro de atención.

(Marcos Ptt Carballido, 2019)

Técnica Impro

A Técnica Impro ten dous precursores nos anos 50, Viola Spolin (2001) e Keith Johnson (2008), e practícanas múltiples compañías en todo o mundo. É unha técnica escénica que permite crear escenas que se xeran e desenvolven no momento mesmo de actualas no palco. Os improvisadores son, polo tanto, actores, dramaturgos e directores das pezas, que se constrúen colectivamente e coa axuda das contribucións do público. Esta forma de facer teatro, preséntase como unha disciplina artística propia, non só como unha forma de adestramento para os actores de teatro convencional.

Da impro vou recoller moitos conceptos e ferramentas básicas. Claro que no meu caso isto é levado á interacción total con participantes non formadas na técnica (as espectadoras), o que require dun método específico de traballo.

Soundpainting

O Soundpainting, creado por Walter Thompson (2006) é unha linguaxe universal de sinais para a composición multidisciplinar en vivo, válida para músicos, actores, bailaríns e artistas visuais.



Figura 5.
Omar Argentino Galván
dirixindo a unha orquestra de
soundpainting e interactuando
co público

Na actualidade a lingua está composta por máis de 1500 xestos, que son utilizados pola *soundpainter* (compositora) para indicar o tipo de material que desexa das intérpretes, e realizar con elas unha composición improvisada. Emprégase o texto, o son, a música, o ruído, o canto, o movemento, a luz, o vídeo.

Os vehículos de comunicación son diversos, as voces corais, a ficción e o testemuño entrelázanse, os estilos e as narrativas son fragmentadas, poliédricas. O control das *soundpainters* sobre a creación fúndese co azar, coa interpretación das intérpretes e das espectadoras, os significados diverxen e aparecen paraxes inesperadas a cada segundo, dunha maneira que desafia ao ego e ás expectativas das participantes.

O concepto dunha linguaxe de signos resultoume útil para a dinámica co elenco, e incluso a escolla de certos *protocolos* de movemento. Incluso se poden chegar a usar un número pequeno de signos sinxelos para a comunicación co público que vai improvisar.

Teatro Espontáneo

O Teatro da Espontaneidade foi creado por Jacob Levy Moreno (2014) en Viena en 1921. É un proceso de creación colectiva, co propósito de revitalizar a creatividade e fortalecer as relacións e roles sociais. Consiste na escenificación de situacións que xurden espontáneamente, sen preparación previa, que inclúen teatro, danza e música. Tanto o elenco como o público son creadoras, e exercen ao mesmo tempo de dramaturgas, intérpretes escénicas e directoras.

Resulta a experiencia máis próxima e similar ao que procuro conseguir. Aínda que o posterior desenvolvemento deste tipo de teatro derivou cara o Psicodrama que inventou o propio Moreno, un ámbito no que prefiro non afondar.

Psicodrama

O Psicodrama, segundo López Rentería, A. (2014), funciona coma unha psicoterapia en grupo ou individual, que usa a representación dramática improvisada como núcleo, abordaxe e exploración da psique humana e dos seus vínculos emocionais, buscando a catarse e o desenvolvemento da espontaneidade do individuo.

Aínda que eu non teño interese nas aplicacións terapéuticas do método, si que hai moitos exercicios e conceptos que son factibles de ser útiles para o meu traballo.

Teatro-fórum

O Teatro-fórum orixínouse en Brasil nos anos 70 de mans de Augusto Boal (2002), inspirado na Pedagogía Crítica de Paulo Freire (1970). No Teatro-fórum expónse un problema que afecta a unha comunidade. Este problema toma forma de guión, e despois nunha obra de teatro de mans dun grupo de actores. Expónse o conflito dando ás espectadoras a oportunidade de subir a escena para intervir e propoñer as súas ideas, converténdose en *espectadores*.

O teatro de Boal ten un carácter decididamente social e político, algo que non necesariamente ten que estar no tipo de formato que quero realizar, ou en todo caso, depende das decisións das participantes.

Outro punto de diferenza está en que a inclusión das espectadoras sucede nun segundo tempo, despois de que a compañía poña en escena a súa obra, e esta se abra á participación.

Teatro Playback

Teatro Playback é unha forma orixinal de teatro creada por Johnatan Fox (1999) e Jo Salas en 1975, influenciado polo psicodrama de Moreno e as dinámicas da impro, en que se convida ás persoas do público para contar historias de vida e que un grupo de actores e músicos escenifican espontaneamente.

Autoteatro

O término Autoteatro foi acuñado pola compañía británica **Rotozaza**, creada por Ant Hampton e Silvia Mercuriali, e son coñecidos principalmente polos seus traballos onde os espectadores realizan a peza por si mesmos, seguindo instrucións a través de auriculares, pistas visuais ou textos escritos, unha fórmula que pode ser usada coma *protocolo* de Teatro Reactivo.

Teatro Inmersivo

O Teatro Inmersivo é unha forma íntima e inmediata de *performance* contemporánea que se desenvolveu nos últimos 15 anos. Unha forma de teatro envolvente, na que o público é libre de elixir o que quere ver e a onde ir. O espazo cobra grande relevancia, xa que a espectadora ten a posibilidade de construír o seu propio camiño e dramaturxia. A audiencia xa non se compón máis por espectadoras pasivas, se non que agora están sumerxidas na acción, as liñas entre intérpretes e público e entre a ficción e a vida están borrosas, deixa de existir o factor de distanciamento do proskenio.

A compañía pioneira neste tipo de teatro é a británica Punchdrunk, ou en España o catalán Roger Bernat. Adam Alston (2016) fala dunha nova teoría, a NEW GAME Theory, que emparenta a este tipo de teatro cos videoxogos, dado o seu carácter 'site-specific' e 'site-sympathetic'.

2.4 Espectadora emancipada, activa ou participativa

Jacques Rancière (2010) trata o rol da espectadora, á que se identifica como pasiva e inmóvil, e dos supostos intentos de emancipala desta condición: por unha banda a través do distanciamento que propoñía Brecht, ou mediante a súa incorporación na acción, suprimindo toda distancia. O filósofo francés quere superar ambas fórmulas, ás que considera herdeiras da idea platónica de que o teatro é unha ilusión, que alonxa do coñecemento e da acción ás súas receptoras.

Rancière di que a emancipación comeza cando se cuestiona esa oposición platónica entre mirar e actuar, porque esta forma de estruturar as relacións entre dicir, ver e facer pertence á estrutura da dominación e cando se comprende que mirar é facer, cuestiónase esa distribución das posicións. Así, propón trasladar o presuposto de igualdade das intelixencias ao da igualdade entre artista e espectadora. A espectadora é activa: observa, selecciona, compara e interpreta, e compón, así, o seu propio poema. Plantexa unha disociación entre o que a artista transmite e o que a espectadora constrúe. Pero esta acción é individual, é a capacidade que ten cada quen de traducir o que se percebe o que o nos fai iguais.

Non porque non estea de acordo con estes plantexamentos, que podería subscribir, se non porque pretendo ir máis alá deste rol do público no teatro convencional, é polo que investigo noutros modelos de participación das espectadoras no **Teatro Reactivo**.

Aínda que mirar tamén é facer, aínda que observar e interpretar son funcións activas, crear todas xuntas é decididamente máis integrador, dilúe esa división de quefaceres, e convirte a recepción individual da experiencia nun proceso colectivo. Porque, se como dicía Huizinga (1998), xogando inventamos o mundo, o **Teatro Reactivo** quere convidar a a todas a xogar.

2.5 Tipoloxías de participación

Voluntarios

Es difícil, por no decir imposible, hablar de la participación de alguien del público en un espectáculo clownesco aglutinando en una sola acepción el término “voluntario”. Y de hecho, ¿son voluntarios los “voluntarios”? Pues no. Es más bien un eufemismo positivo, para animar al “casi obligado” a salir a escena a jugar. Podría decirse que hay tantos tipos de “voluntarios” como personas.

Exceptuando ciertos niños/as que en cuanto oyen “necesito un voluntario” se les activa un resorte que les hace levantar el brazo más arriba de lo físicamente posible, los adultos no suelen querer protagonismo en un espectáculo del que son y quieren seguir siendo público. Más bien se sienten obligados por las circunstancias. Todos le miran, el payaso pide que le aplaudan, los compañeros le animan... es difícil negarse. Obviamente algunos disfrutarán del inesperado protagonismo y otros lo pasarán mal. Es cierto, no obstante, que el coyuntural participante puede hallar cierta compensación en que el fin último sea el bien común de la risa; pero el que pueda disfrutar (o no) esos momentos en que “el mundo” lo observa, dependerá no sólo del buen hacer del payaso, sino también de sus circunstancias personales. Como todo en la vida cada uno lo vivirá a su manera. Estas pueden ser algunas de las actitudes del “voluntario”: protagonista, voluntarioso, despistado, nervioso, tímido, el que se quiere ir, el que no se quiere ir, el que disfruta, el que lo pasa realmente mal, el que hace todo lo contrario de lo que le pides, y un largo sinfín. Cuatro grandes tipos de “voluntarios”:

1) El “voluntario involuntario”. Es aquel que se ve involucrado en un espectáculo **de** calle por el simple hecho de pasar por allí, de coincidir con el payaso, y de que este decida jugar con él en mayor o menor medida. El juego puede llegar a ser desde una imitación, una acción a la espera de una reacción, el sugerir una propuesta concreta, hasta algo tan sencillo como seguirlo con la mirada.

2) El “voluntario forzoso”, que es aquel que en un espectáculo **en** la calle, en circo o en teatro, es prácticamente obligado a salir a realizar en la mayor parte de los casos alguna coreografía, estupidez o exageración con la que los demás disfrutarán, casi más al no ser ellos lo que pasan por dicha experiencia, que por lo que realmente está haciendo el “voluntario”.

3) El “voluntario premium” al que se saca a escena a no hacer nada o prácticamente nada, o incluso a ver el espectáculo sentado en una silla en el epicentro escénico con una copa de vino en la mano.

4) El “voluntario no buscado” que puede ser o bien un niño muuuy pequeño (de los que casi acaban de empezar a andar y que suele dar un juego extraordinario), o gente que ha bebido de más o va colocada y con deseo de protagonismo, debido precisamente a ese estar situados fuera de la realidad y que pueden ser un regalo o una pesadilla.

Para que la utilización del “voluntario” termine aportando algo al espectáculo es necesario que el payaso disponga de dos cosas; cierta capacidad para detectar quien puede sumar y quien restar, y una capacidad de atención, reacción y talento para improvisar, fuera de lo común para convertir lo que ocurra en escena en un hecho teatral. De lo contrario la tortilla podría girarse y acabar en un absoluto desastre.

En todos los casos es siempre trabajo del payaso el estar atento para hacer que el participante ocasional se sienta lo más cómodo posible durante su breve estancia en escena, y a ser posible que vuelva a su lugar feliz y sintiendo que ha ganado algo, aunque solo sea el haber contribuido a la risa.

(Álex Navarro, 2019)

2.6 O Teatro Reactivo coma nova forma de teatro?

“Pode o teatro existir sen vestiario e escenografía? Si. Pode existir sen música que comente o desenvolvemento da acción? Si. Pode existir sen o efecto das luces? Certamente. E sen texto? Si. A historia confírmanolo. Pero... pode o teatro existir sen actores? Non coñezo exemplos deste tipo. Poderíamos pensar no teatro de marionetas. Tamén neste caso, temos, entre bastidores, a un cator, aínda que sexa dun tipo moi distinto. Pode existir o teatro sen espectadores? Fai falla polo menos un para que poda falarse de espectáculo. E así, non nos queda outra cousa que non sexan o actor e o espectador, Polo tanto, podemos definir o teatro como “aquilo que sucede entre o espectador e o actor”

(Gerzy Grotowski, 1992)

A palabra teatro provén do verbo grego *theáomai*, que significa “mirar, ver, ser espectador”, de aí deriva o substantivo *teatron*, un espazo que era destinado para dar espectáculos que entretiñan ou educaban ao pobo. O seu significado chéganos transformado na palabra *teatro*. Se tomásemos o seu significado máis formal, sería “o lugar desde onde se mira”. Sen embargo, as definicións actuais do teatro van máis na liña do que xa apuntaba Grotowski, e apuntan que o teatro ten un carácter emerxente, que se pode definir como o sistema que xurde da relación entre o actor e o espectador, e que é maior que a suma dos seus dous compoñentes por separado.

Peter Brook (2015) comenta: “*Un home cruza o escenario mentres outro o mira, e iso é teatro*”. Para Ortega y Gasset (1983) no teatro hai unhas persoas que contemplan e outras que son contempladas e resulta fundamental que o espazo onde esto se produce teña dúas zonas separadas: unha para o público e outra para os actores: “*outros seres humanos que non están quietos, como o público, se non que son activos, tan activos que por iso se lles chama actores*”.

Donellan (2004) di que “*Actuar é un misterio, como tamén o é o teatro. Reunímonos nun espazo e o dividimos en dúas metades, unha das cales representa historias para a outra.*”

Dubatti (2011) define o teatro coma un acontecemento constituído por tres sub-acontecementos relacionados: o convivio, a póiesis e a expectación. Chama convivio á reunión, de corpo presente, sen intermediación tecnolóxica, de artistas, técnicos e espectadoras nun espazo no tempo presente. Dentro do convivio, prodúcense os outros dous subacontecementos, un sector das asistentes comeza a producir póiesis co seu corpo a través de accións físicas e físico-verbais, en interacción con luces, sons, obxectos, etcétera; mentres, outro sector comena a espectar esa produción de póiesis.

Se isto é así, e o **Teatro Reactivo** pretende disolver esa separación entre o sector das intérpretes e o das espectadoras, continúa sendo teatro? Sen dúbida si, pois a pesar de que deixe de existir a división entre as que fan e as que miran, e tamén esa fronteira espacial da que falaba Ortega, as funcións de actrices e espectadoras continúan operando en cada unha das persoas participantes. Todas son actúantes e todas son espectadoras, en ocasións exercen esa dobre función simultaneamente, e noutras só unha delas, mentres outras exercen o contrario. Hai momentos nos que o grupo completo de asistentes interactúan entre si, e todos son espectadoras e actúantes ao mesmo tempo, mentres que noutros unha ou varias persoas actúan para os demais, para despois pasar a ser espectadoras das accións de outro grupo de participantes.

Volvendo a Dubatti (2011), *“Non hai teatro [...] sen separación entre espectáculo e espectador, aínda que esta distancia sexa preservada internamente e o espectador observe o espectáculo desde dentro da poíesis: poden desaparecer ou convivir co borramento, pero nalgún momento restitúense, sexa no exercicio interno do espectador ou na actividade intersubxectiva”*.

Dou por válida entón a denominación de teatro para este tipo de experiencia, xa que o fenómeno teatral continúa existindo, a única variación é que se instaura un sistema no que os roles de actor e espectador non responden a unha asignación fixa, se non que continúan operando dunha maneira dinámica.

Pasemos agora a ver o significado do adxectivo que lle dou a este tipo de teatro. No seu uso máis xeral e amplo, un reactivo refírese a aquilo que provoca unha reacción. Atopamos a súa orixe etimolóxica no latín, xa que deriva da palabra *reactivus*, formada polo prefixo *re-*, que pode indicar repetición ou aumento, movemento cara atrás ou denotar intensificación; o substantivo *actum*, que significa acción, e que á súa vez emana do verbo *agere*, que significa facer; e o sufixo *-tivo*, que se emprega para formar

adxectivos que indican a capacidade ou disposición de facer ou recibir o expresado pola base. O verbo reactivar significa volver a activar ou dar máis actividade a unha cousa.

Así que temos unha disposición para facer ou recibir acción, unha capacidade de aumentar, de intensificar, de volver a activar ou de dar maior actividade ao tema que estamos tratando, que é o teatro.

No ámbito específico da química, un reactivo é unha substancia que, a través dunha interacción con outros elementos dentro do marco dunha reacción química, provocan a rotura ou formación de novos enlaces entre os átomos, que se e que dan lugar a unha nova substancia con propiedades, características e formacións diferentes, e que reciben o nome de produtos dunha reacción. As fórmulas químicas son as representacións dos elementos que forman unha molécula, e tamén poden darnos información adicional como a maneira na que se unen ditos átomos mediante enlaces químicos e incluso a súa distribución no espazo.

Aquí podería realizar a metáfora de que cada unha das participantes son as substancias que interactúan con outras substancias no proceso dunha función de Teatro Reactivo, e que mediante certas fórmulas, ou *protocolos*, prodúcense relacións e enlaces que modifican aos elementos que participan para dar lugar ás pezas creadas, que son o produto destas reaccións.

Resumindo dunha maneira bastante libre estes termos, quero reformular o concepto de Teatro Reactivo como un sistema emerxente de relacións entre persoas que participan nun evento que se desenvolve nun espazo e nun momento concreto, no se que asumen os roles de espectadora e intérprete nun proceso dinámico, e que funciona usando certas fórmulas ou *protocolos* que aumentan a capacidade e disposición para accionar e responder ás accións aos outras espontáneamente, dando como resultado a creación de pezas de expresión artística colectivas.

Pero para volver a comprender o fundamental, parafraseo de novo a Grotowski (1992) “*O teatro é un acto enxendrado por reaccións humanas e impulsos, por contactos entre a xente*”. Isto define, de maneira máis clara e sinxela, o que o Teatro Reactivo pretende ser.

2.7 Teatro Reactivo ou Teatro Enactivo

O concepto de *enacción*, un termo acuñado polos biólogos chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela, (1984) é unha derivación do verbo inglés '*to enact*', e significa «evidenciar algo existente e determinante para o presente», ou tamén recrear, ou representar de novo.

A *enacción*, ou cognición encarnada, supera a contraposición existente entre percepción e acción, a abordaxe enactiva considera que a percepción sensorial (*input*) e a actuación motora (*output*), son dúas caras do proceso de construción de sentido. É por isto que a expresión *coñecemento enactivo* refíerese a aquilo que se adquire a través da acción do organismo no mundo.

A *enacción* participa na organización do coñecemento cunha relevancia que non ten constancia empírica para un observador externo. Aséntase na experiencia do participante no fenómeno, no seu ámbito interno.

Segundo Sofía (2015), o coñecemento *enactivo* é aquel que especificamente está construído, ao cumprir unha práctica, sobre as habilidades postas en xogo por quen adquire os coñecementos, e que comprende dende os psicomotores ata os máis intelectuais, formais e/ou abstractos. Un exemplo sinxelo, para capacidades motrices: a aprendizaxe para conducir una bicicleta, realízase ao tempo de ir conducindo e rodando. Dentro do mesmo xénero: o aprender un deporte ao practicalo; e coñecer a entidade de determinados obxectos ao manipularlos.

La idea de que los conceptos están enraizados físicamente, contrasta con la idea del racionalismo que sostiene que los conceptos son abstracciones descorporizadas, completamente separadas del sistema motor sensorial. Esta nueva forma de ver el lenguaje, abre una nueva conceptualización del cuerpo humano.

(Luis Porter, 2010)

Desde a teoría das *affordances* de James J. Gibson nos anos 60, á *autopoiesis* dos biólogos chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela ata o descubrimento das neuronas espello por parte de Giacomo Rizzolatti e o grupo de Parma nos anos 90, fóronse abandonando as concepcións racionalistas do funcionamento do cerebro, para irnos achegando cara un esquema no que o corpo no seu conxunto é o que produce pensamento.

Esta concepción do coñecemento encarnado, de que o pensamento ten relación co aparato motor e co propio corpo, resulta fascinante para as artes escénicas, as neurociencias parecen confirmar moitos dos coñecementos adquiridos a través da experiencia por parte dos artistas do teatro e da danza.

O feito de que na propia intención de realizar un acto se movilizan as poboacións neuronais que implican realizar ese acto (por exemplo, agarrar un coitelo), aínda que a propia acción finalmente non se produza, e que as conexións neuronais que se activan son diferentes se a intención é agarrar un coitelo para cortar pan ou para clavarlo a alguén, é un dato que ten especial relevancia para os actores, pois aí é onde reside a tan comentada e indefinible presenza escénica.

Tamén que as neuronas espello resoan nesas mesmas áreas do cerebro de quen vai agarrar un coitelo (ou de quen simplemente ten a intención de facelo), como de quen ve a outra realizar esa acción (ou simplemente ter a intención de facelo e para que), explican moito da relación que manteñen as artes escénicas e o cine cos seus espectadores.

Este funcionamento do mecanismo espello, alén de ser a explicación neuronal da antigüidade do teatro e da súa necesidade para o ser humano, resulta un factor tan determinante no **Teatro Reactivo**, que ben podería chamarse tamén **Teatro Enactivo**.

De la enactividad a la inteligencia artificial

¿Cómo es que los movimientos carnales están organizados en múltiples neuromapas de formas espaciales? ¿De qué manera se sincroniza el cuerpo en danzas grupales? ¿Cómo se desarrolla la conectividad de las redes emocionales, las redes atencionales, las memorias o las redes imaginativas durante las olas de sincronización que vemos en el ballet? El cerebro evolucionó para mover mejor al cuerpo. La carne en movimiento, no sólo el cerebro, es una parte fundamental de la consciencia humana. La cognición del bailarín está en todo su cuerpo, no sólo en su cerebro, por lo tanto es una cognición encarnada, pero que también interactúa con el entorno, entonces además es enactiva. El cerebro humano y el cuerpo que controla evolucionaron para saber hacer mejores movimientos, para cortejar y amar, para cazar, para huir, para jugar.

(Conferencia en Centro Nacional de Artes de México Cenart,2018)

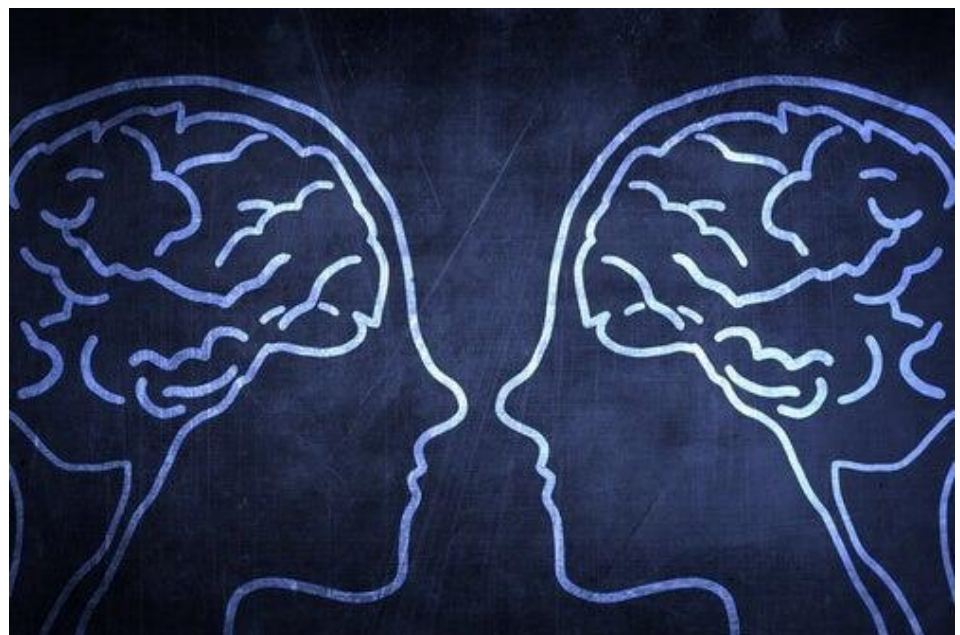


Figura 6.
As neuronas espello son as causantes do fenómeno da empatía e da conexión que sente o público cos actores

CAPÍTULO 3:
DESENVOLVENDO
O TEATRO REACTIVO

3.1 A Oficina de Impro

Aínda que se desenvolveu como un proxecto independente, a Oficina de Impro na ESMAE cumpriu unha función clave no meu achegamento á metodoloxía do Teatro Reactivo. Os meus obxectivos á hora de activar esta iniciativa, foron catro:

Crear un grupo de impro na ESMAE

Sorprendeume que ningunha compañía profesional nin ningún grupo de teatro *amateur* estivese ofrecendo espectáculos nin formación na cidade de Porto. Esta carencia pareceume unha oportunidade, e pronto descubrín que había moitas persoas interesadas en desenvolver este tipo de actividade, ademais a ESMAE pareceume o lugar ideal para levala a cabo.

Activar as jams de impro no Café-Concerto Francisco Beja

Así como existen as jams de jazz no Café-Concerto da ESMAE, un evento que cos anos se volveu unha clásica na cidade do Porto, pareceume que era o momento de comezar a programar unhas jams de impro co grupo que estaba a formar. Coñezo por experiencia propia noutras cidades (Santiago, Bogotá, Madrid, etc) como os espectáculos de impro crean públicos fieis e adictos relativamente rápido. Pola natureza improvisada dos mesmos, cada función sempre é diferente da anterior e das posteriores, permitindo programar semanalmente un evento que fai crecer o número de espectadores exponencialmente en cada cita.

Afondar na técnica da impro e perfeccionar o método de ensino

Comezar a formar a un grupo novo permitíume replantexarme moitos dos contidos que tiña empregado ata o momento en *workshops* e formacións longas. Unha maneira de reorganizar o meu material didáctico e de orientar o meu traballo docente dunha

maneira máis efectiva. Para iso, estiven investigando, buscando novos exercicios e inventando xogos propios, para adaptalos a un deseño de plano de estudos que axudase a comprender os conceptos e adquirir as competencias necesarias dun xeito máis eficaz.

Investigar en mecanismos e recursos para o Teatro Reactivo

Ao mesmo tempo que desenvolvía a Oficina, estaba a investigar e producir este proxecto final do MAC, o **Teatro Reactivo**.. A Oficina permitíume realizar algúns testes ao respecto, así como poder contar como colaboradoras do proxecto con algunhas das miñas alumnas.

3.2 As Jams de Impro

A primeira Jam de Impro no Café-Concerto Francisco Beja, foi o día 3 de abril no marco das actividades do 25 aniversario de Teatro na ESMAE, e despois fixemos cinco máis o 8 e 15 de maio e os 5, 12 e 19 de xuño. O incremento de público foi progresivo, as risas e o entusiasmo desde o primeiro día.

Aínda que o formato e o contexto destas jams eran o lugar onde as alumnas da oficina podían poñer en práctica os seus coñecementos e habilidades, tamén serviu para subir a escena nalgunha a aquelas espectadoras que tiñan máis vontade de participar. A forma desta participación estivo restrinxida a algúns xogos sinxelos de impro deportiva, pero axudoume a testar o impulso que esta tiña, e tamén a anunciar as sesións de **Teatro Reactivo**.

3.3 Testes de participación

NA UC de Pesquisa II coa profesora Inês Vicente, comecei a desenvolver o *embrión* do traballo que se convertería no **Teatro Reactivo**. Compartía con Susana Brandão o obxectivo de explorar os modos de participación do público nos espectáculos.

No primeiro *brainstorming* establecemos que queriamos experimentar con diferentes ferramentas que levasen aos espectadores a converterse nos protagonistas ou actuanes da peza que iamos crear. Estabamos de acordo con que a viaxe fose o fío condutor, e que estas podían ser as ferramentas posibles para conseguilo:

- Notas que desen ordes directas
- Unha moderadora que explicase as regras de xogo
- Protocolos de actuación segundo a ubicación no espazo
- Guías sonoras a través de auriculares
- Cadáveres exquisitos ao modo dos poetas surrealistas
- Técnicas e xogos de impro
- Asignación de roles
- Manipulación de obxectos

1ª sesión

A primeira experiencia fiábase a través dunha viaxe en barco, e a unha personaxe da comandante do navío que daba instrucións directas ás participantes.

Guión exercicio 1

- Son de bucina de navío. Comandante da a benvida e eloxia a coraxe de todas por participar na viaxe.
- Pide para colocar o nome polo cal queren ser chamados.
- Ordena a primeira proba: colocarse por orde alfabética.
- Entrega a cada quen unha chave de cacifo onde hai un obxecto gardado.
- Van buscar o obxecto e explican o porque da escolla.

- A certas ordes deben percorrer o espazo repetindo esa orde.
- Comandante despídese e conclúe.

Feedback:

- A estrutura mantén ao espectador preso no que está a acontecer
- Bó para calquera tipo de público de calquera idade
- Moi versátil pois pode usarse con diversas dramaturxias e narrativas.
- Sorpresa constante.
- A anfitrióna é moi importante, ela creou o ambiente.
- Sensación de xogo, séntense mais seguros se hai regras.
- Exposición pública sen sensación de fragilidade nin ridículo.
- Pasaxe do colectivo ao individual.

2ª sesión

En primeiro lugar pensei máis nos mecanismos a empregar que na propia idea de viaxe, na que puxera máis énfase a semana anterior. Tamén en probar as notas para cada vez ter menos ordes directas da condutora externa.

Guión exercicio 2

- Dar a benvinda aos pasaxeiros da viaxe
- Nomes inventados
- Escribir o nome de outro nunha nota e ler notas detrás das cadeiras:
 - >Co teu obxecto limpa, peitea e pon guapa a esa persoa
 - >Fai exactamente o mesmo que fai esa persoa, imítala
 - >Hipnotiza a esa persoa co obxecto e as túas palabras
 - >Protexe a esa persoa que ninguén se achegue a ela
 - >Fai un baile de sedución sensual para esa persoa
- Executan as ordes de un en un
- Despois escriben e entregan comandos para as outras persoas:

>Tu queres vender o teu objeto ao publico, tens que convencer

>Contar uma historia sem sentido

>Vais fazer um super show com a musica o show das poderosas

>Souffle quelque chose à quelqueiss et eri

>Faz de can da outra pessoa

- Executaron as ordes todas ao mesmo tempo
- Despois tiñan que elixir entre Volcán ou Praia, desprezábanse e recibían:

PRAIA: facer unha danza da chuva

VOLCÁN: morrer en *slow motion*

Feedback:

- O que da outra vez fora a sorpresa do obxecto, desta vez era a sorpresa da nota atrás
- Deu confusión a introdución a unha viaxe interior que despois non se producía, xerou unha falsa expectativa
- Gustoulles non ser dirixidos, recibir as instrucións, era outra maneira de impacto máis persoal e privada, que provocaba mais misterio ao non coñecer as ordes das outras
- A complicación de ser espectadora e actuante simultaneamente, era confuso ter que facer cousas e ao mesmo tempo asistir ao que os outros facían.
- Plantexaron a cuestión de que acontecería coas persoas mais tímidas ou non tan colaborativas.
- Que acontece con alguén que non quere facer? Apuntaban posibles mecanismos como pasar turno, ter comodíns para pasar, etc
- Algunhas das ordes escritas non contemplaban a utilización do obxecto, e a esas persoas levoulles a preguntarse para que era necesario.

- Propostas de intercambiar obxectos entre as participantes, podería ser interesante, que lles tivesen que dar outros usos
- A importancia do RELATO, a historia fai que o proceso se viva máis intensamente, as persoas teñen mais vontade de brincar e participar se están inmersas nunha historia.
- Interese no proceso de escribir as accións para as outras, e en que a guía tivese menos intervención.

3ª sesión

Nesta ocasión utilizamos unha nova ferramenta: os *protocolos de actuación*, que, segundo as posicións que ocupan no espazo calquera dos improvisadores, implican un tipo ou outro de acción. Desta maneira, explícanse ao principio cales son as catro ou cinco posicións e que tipo de acción xeran, e despois o propio funcionamento do dispositivo produce un movemento constante.

Guión exercicio 3

Con este *protocolo*, podían producirse catro tipos de disparadores de acción, en canto calquera dos participantes optase por marcar unha das posicións, implicaba que todas as demais se movesen e acomodasen a este novo estímulo.

1. Volcán de palabras

Cando calquera se senta nunha das cadeiras laterais, obriga a outra a sentar enfronte, e as demais no centro. Nas cadeiras lanzan rebote de palabras, dicindo unha cada unha, e que xurda da inspiración libre de escoitar a anterior. As que do centro bailan.

2. Accións en canon

Cando calquera ocupa un espazo marcado determinado, comeza a realizar unha serie de accións, e outras dúas seguen esa partitura de accións en canon.

3. Monólogo

Cando unha se senta na cadeira de atrás, comeza a dicir un monólogo, as outros realizan accións inspiradas nese monólogo que escoitan.

4. Escena

Cando unha vai para o centro, pode indicar a unha ou máis compañeiras para iniciar unha escena, as demais son espectadoras.

Feedback

Este tipo de *protocolos* soen ser usados por improvisadoras moi experimentadas, que xa teñen un dominio moi avanzado da técnica da impro, e utilízanse para xerar material e dramaturxias non lineais, espectáculos que se crean en directo diante do público cunha base moi sólida.

Ao utilízalo con persoas sen experiencia é moi fácil que os contidos sexan moi dispersos e abstractos, pois non se constrúe nin se recolle nada do material que se vai xerando. Habería que practicalo e afondar máis que nunha soa sesión.

As compañeiras neste tipo de formato víronse máis perdidas e expostas. Agradeceron non ser dirixidas desde fóra, que todo o material o creaban elas desde dentro, pero aínda que había unhas regras claras ás que xogar, estas non estaban de todo asimiladas.

Nesta ocasión tamén botaron en falta que o tema da viaxe tamén estivera totalmente ausente, eramos conscientes diso, pois decidíramos só probar a ferramenta sen ningún relato que a cubrise.

4ª sesión

Probamos a ferramenta que tiñamos en mente desde o principio, crear unha guía sonora que conducise ás participantes. Fixemos dúas versións para que houberse dous grupos, que fixesen a viaxe conxuntamente, pero con pequenas alteracións entre unha e outra para observar que tipo de reaccións se producían.

Guión exercicio 4

- Indicacións previas de como colocar os mp3 e auriculares
- Saúdo e benvida inicial, teste sonoro para comezar conxuntamente

- Relaxación para entrar na viaxe, primeiras diverxencias entre o grupo A e o B
- Presentación da *Explorer Space Migration Artist Enterprise (ESMAE)*, apertura de portas e exploración da nave e do espazo exterior
- Colocación de traxes e cascos antes de saír ao exterior
- Na superficie do planeta Cenário-b2, cada grupo tiña estímulos diferentes
- Zona inestable, todas teñen que avanzar sen deixar a ninguén atrás
- Ascenso polas escaleiras sentíndose máis lixeiras e eufóricas
- Na explanada liberación e explosión de alegría, correr, berrar, saltar...
- Cada unha encontra o seu lugar, toma folgos e canta a súa canción
- Contacto con outros seres
- Abrazo final entre as participantes

Feedback

A experiencia resultou ser un éxito, a viaxe producía unha inmersión total das participantes, que curiosamente, se sentiron máis protagonistas e creadoras que nos outros experimentos. Aínda que nesta ocasión era unha voz a que en todo momento ía dirixindo o percorrido e non deixaba lugar para as decisións persoais, elas sentiron que tiñan todo o espazo para a imaxinación e a participación, para asumir a viaxe como propia.

5ª sesión:

Antes de realizar a presentación aberta ao público, fixemos algunhas correccións e un ensaio xeral coas compañeiras do MAC. Para a presentación en público houbo doce participantes na experiencia. Estas foron algunhas cousas que escribiron:

Melhor que o cinema 5D ou 6D ou 7D / Divertido e libertador / Universo coletivo -Liderança - Galaxia con outros alteridade / Sensationnel - même si je ne comprende pas le portugais! / Para a ESMAE e mais além! - Para onde realmente nos querem levar? / A dificuldade do trabalho em grupo quando se quer (ou nao?) dar resposta individualmente... - Boa ideia - Participativa sen ser altamente impositiva -de forma divertida e aparentemente simples comfrontamo-nos com o outro e com nós mesmos / Verdadeiro - mergulhar - original - obrigado / Muito divertida e interativa / Space clown / Bolhas - Salvação - Cooperação - Redescobrir o velho / We love playing adults imagination - landscape + soundscape = a journey - works an own or in a group - to be “a group”

3.4 Modelos para un método

Parece coma se un exceso de liberdade, en vez de estimular o despliegue da inventiva actoral e da proliferación expresiva, produxese un colapso da creatividade, o ingreso nunha zona estéril na que, se todo é posible, nada é necesario.

(Sanchis Sinisterra, 2017)

Para facilitar a participación dun público normal, non habituado a estar en escena, é preciso empregar un mecanismo sinxelo, doado de comprender, que convide á intervención, e que ao mesmo tempo serva para ordenar esa participación.

Por iso, son fundamentais os seguintes puntos:

- As que entran na sala onde se vai realizar a función, teñen que estar informadas de que non van asistir como espectadoras a un espectáculo convencional.
- É necesaria unha introdución do que de seguido vai acontecer, por se alguén non está disposta a participar, aínda pode abandonar a sala. Quen queda é porque accede a

experimentar este tipo de teatro, aínda así, calquera pode abandonar a sesión cando o considere.

- A intervención das presentes, aínda que xa se aceptou un acordo de participación no evento, debe ser voluntaria, nunca forzada, a función da directora e do elenco de Teatro Reactivo é a de facilitala.
- Para iso é necesario crear un clima relaxado, de confianza entre persoas que aínda non se coñecen, para axudar a aliviar a presión que moitas poidan sentir polo feito de verse expostas.
- Non se deben xulgar as aportacións nin improvisacións das demais persoas, buscamos acadar a maior calidade das interpretacións incrementando o cociente de espontaneidade (Moreno, 2014) das participantes.

Unha das ferramentas máis útiles que atopei nesta investigación é a dos *protocolos* das que falei amplamente con Gustavo Miranda [MIRANDA_entrevista_COL]. Explico un *protocolo* sinxelo que Gustavo nos propuxo nun *workshop* en Santiago de Compostela en 2014:

Unha mesa con dúas cadeiras nos extremos. Dous improvisadores. Existen tres movementos posibles, e se calquera dos dous se coloca nunha destas posicións, implica un cambio en ambos:

- Sentados nas cadeiras mirando a público: rebote de palabras, encadea unha palabra cada un, asociando libremente sobre a palabra anterior que di o outro.
- Sentado na cadeira mirando ao outro: o que inicia este movemento fai un monólogo do seu personaxe, co outro ollando para el pero estando ausente.
- Levantándose da cadeira: comeza unha escena en tempo real.

Con este simple funcionamento, iníciase unha improvisación que, pola propia dinámica do *protocolo*, provoca unha dramaturxia fragmentada, na que a historia, os personaxes, van saíndo de maneira moi natural e fluída, pois os improvisadores poden esquecerse da forma, para concentrarse nos contidos. Dependendo da experiencia dos improvisadores a calidade pode variar, pero os resultados soen ser asombrosos, incluso con actores pouco formados na técnica da impro.

Os tipos de *protocolos* a empregar varían dunha función a outra, e a súa natureza depende de factores como o número de participantes, as características e número de elenco co que conta o director, as dimensións e o equipamento técnico das que dispón a sala onde se vai realizar a función, entre outras. Cada sesión contén unha secuencia con diferentes protocolos, ou pode estar dividida en varios bloques de *protocolos*, entre os cales se fan pausas para comentar e prepararse para o seguinte bloque.

Esta *escaleta* pode ser modificada durante a función polo director, ou decidida durante o seu transcurso polos participantes. O funcionamento dos protocolos pode consistir desde pautas de movemento, escenas con temas, rebote de palabras, contar anécdotas reais, manipular obxectos, interpretar imaxes, imitacións, calquera cousa que facilite a expresión e que se queira experimentar pode ser válida.

Os *protocolos* poden activarse a partir de diferentes interruptores, e desactivarse cando se activa o seguinte, ou simplemente cando se apaga o interruptor que o activou. Estes serían algúns posibles:

- Por posición: actívanse pola posición en escena de algunha participante
- Por luces: actívanse cando unha determinada luz se acende en escena

- Por música: actívanse cando sona música, ou mentres sona unha música determinada
- Por palabra: actívanse cando se di unha determinada palabra ou cando hai texto
- Por signos: cando a directora fai unha indicación por xestos
- Por tarxetas: actívanse cando unha participante le en voz alta unha tarxeta con indicacións
- Por indicacións do director: actívanse cando a directora o suxire
- Por tempo: actívanse cunha duración estipulada de tempo

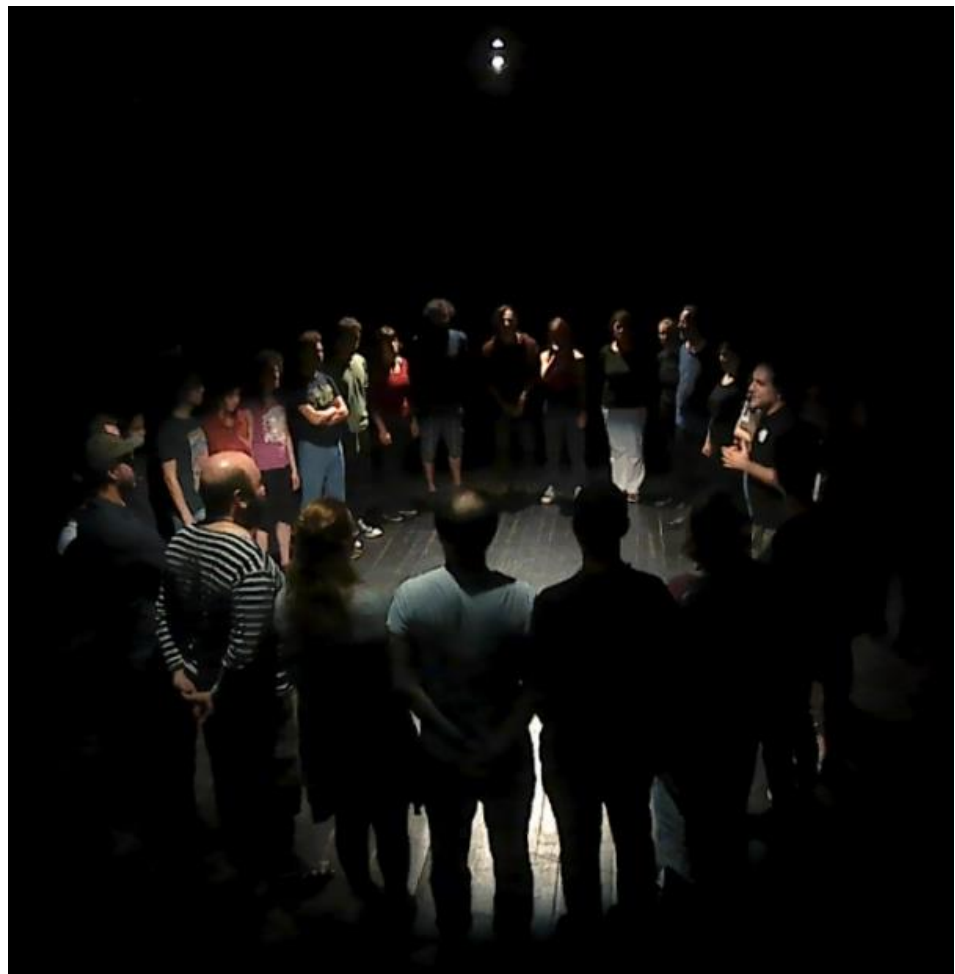


Figura 7.
Recibimento das participantes
na primeira sesión de **Teatro
Reactivo**.

***CAPÍTULO 4:
EXPERIENCIA DO
TEATRO REACTIVO***

4.1. O formato

O deseño do *formato* para o día da presentación foi unha *escaleta* moi sinxela, composta por tres bloques con catro *protocolos* que se activaban por luces, e polos músicos, así como por xestos e indicacións do director. O esquema foi o seguinte:

Nº	MOMENTO	ACCIÓN	LUCES	MÚSICA	TRANSICIÓN
0	Entrada participantes Presentacións	Recibir xente Rolda presentacións Rolda inventada	Xeral	Non	
1	Xogo quecemento	Xogo amigo/inimigo/imitar	Xeral	Non	
2	Explicación dinámica e dúbidas	Explicación con demostración por luces e música	Cambio por fases	Sona nos cambios	Director que da comezo
A BLOQUE A					
A1	MOVIMENTO	Coreógrafas (grupos de 3/4)	Círculo central 8	3 minutos	Xestos Acaba música Cambia luz
A2	PALABRAS	Asociación de palabras (2 persoas)	cadro 4	Ao acabar	Música Cambia luz
A3	MEMORIA	1 persoa conta unha anécdota	Cadro 2	Ao acabar	Música Cambia luz
A4	ESCENAS	3 ou 4 escenas improvisadas	Cadros (calquera)	A discreción dos músicos, durante escenas ou transicións	Música Cambia luz
A5	FIN	Aplausos, comentarios, novas explicacións seguinte bloque	Xeral Cadro 11 vestiarios	Non	Director abre e pecha
B BLOQUE B					
B1	MOVIMENTO	Desfile modelos Mostrar/ocultar	Círculo central 8	3 minutos	Xestos Acaba música Cambia luz
B2	PALABRAS	Asociación de palabras (2 persoas)	cadro 4	Ao acabar	Música Cambia luz
B3	MEMORIA	1 persoa conta unha anécdota	Cadro 2	Ao acabar	Música Cambia luz
B4	ESCENAS	3 ou 4 escenas improvisadas	Cadros (calquera)	A discreción dos músicos, durante escenas ou transicións	Música Cambia luz
B5	FIN	Aplausos, comentarios, novas explicacións seguinte bloque	Xeral	Non	Director abre e pecha
C BLOQUE C					
C1	MOVIMENTO	Imitación de todas	Círculo central 8	3 minutos	Xestos Acaba música Cambia luz
C2	PALABRAS	Asociación de palabras (2 persoas)	cadro 4	Ao acabar	Música Cambia luz
C3	MEMORIA	1 persoa conta unha anécdota	Cadro 2	Ao acabar	Música Cambia luz
C4	ESCENAS	3 ou 4 escenas improvisadas	Cadros (calquera)	A discreción dos músicos, durante escenas ou transicións	Música Cambia luz
C5	FIN	Aplausos, comentarios, despedida	Xeral	Non	Director abre e pecha

Figura 8.
Escaleta do director de Teatro Reactivo.

En cada sesión, en primeiro lugar, como director daba a benvida ás participantes, facía unha pequena presentación do Teatro Reactivo, e pasaba a realizar unha simple mecánica de deshinibición, preguntando o nome ás presentes, e despois outra rolda de presentacións na que debían adoptar outra identidade.

De aí a un xogo de quecemento no que cada participante escolle, pensándoo para si mesma, a unha persoa para manterse o máis próximo dela, a outra o máis lonxe, e unha terceira para imitala en todo o que fai. Esta dinámica xera un movemento continuo entre todas as participantes, así como un ambiente relaxado de risas e de escoita colectiva.

Despois diso, unha breve explicación das dinámicas dos protocolos, con unha demostración da súa activación e desactivación mediante unha secuencia de luces puntuais que marcaban diferentes puntos na sala.

De aí pasabamos á execución dos *protocolos*, unha primeira de movemento, que se activaba e desactivaba durante os tres minutos que tocaban os músicos, logo unha de rebote de palabras nunha mesa e dúas cadeiras, que executaban dúas persoas, pasábase a un punto de luz onde había varios cubos de madeira onde alguén contaba algunha anécdota ou memoria persoal, e despois varias escenas improvisadas.

Esta secuencia de *protocolos* tiña unha duración aproximada duns quince minutos, e repetíase en tres bloques. Cos músicos e co técnico de luces tiña varios xestos de *soundpainting* para poder dirixir os tempos e os momentos da sesión con fluidez.



Figura 9.
Deseño esquemático para o técnico de luces.

4.2 As sesións

Realizáronse dúas sesións de unha hora cada unha, o día 20 de xuño de 2019 na Sala Preta da ESMAE, ás que acudiron un total de corenta persoas. Contei con Angela Canez e David Ferro como aliadas improvisadoras, improvisando con violas da gamba a Xurxo Varela e Ana Sousa, no piano a Tiago Baptista, nas luces a Filipe Silva e á minha coordinadora Inês Vicente na produción e coma asistente.

A *escaleta* viuse alterada durante a propia sesión, pois xa no terceiro bloque resultaba innecesario realizar as partes de movemento, e tamén algún pequeno cambio no *protocolo* de movemento na segunda sesión. As sesións foron fluídas, as persoas lanzáronse a participar, e nalgún momento creáronse contidos divertidos, poéticos e profundos. Como director, tiven que asumir, mediante os xestos de *soundpainting* cos músicos e co técnico de luces, a tarefa de cortar e dinamizar as escenas, saíndo a interpretar algunha delas. A labor de David e de Ángela foi fundamental, incluíndo a máis persoas para participar nas escenas.

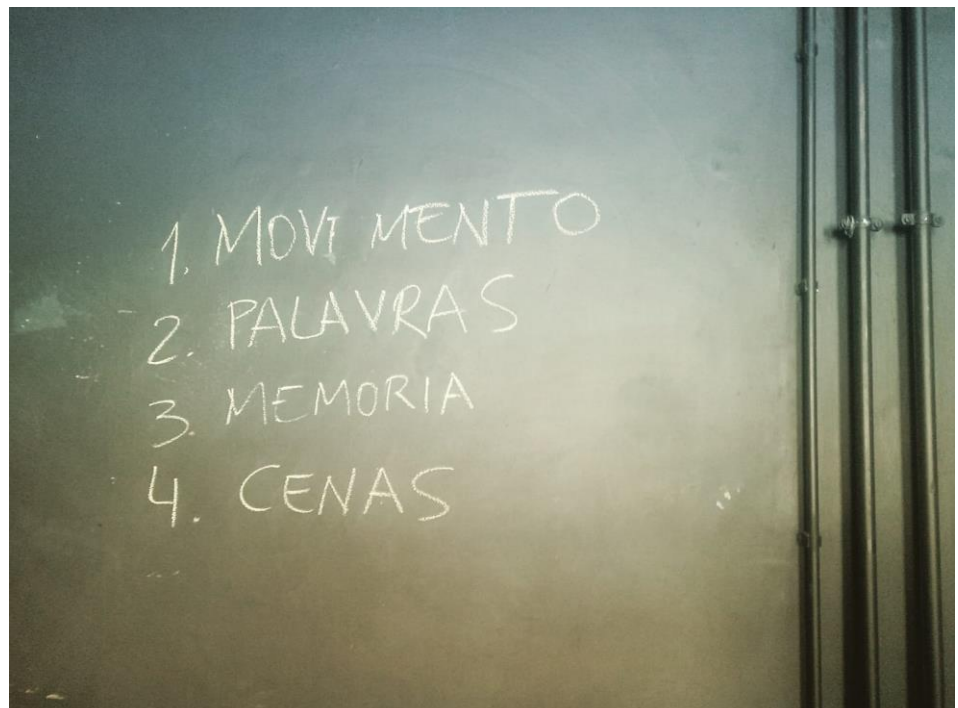


Figura 10
Lista de *protocolos* escrita na parede da Sala Preta da ESMAE.

4.3 *Feedback das participantes*

Estos foron algúns dos comentarios recollidos nos cuestionarios das persoas que participaron:

Eu definiria a experiencia como agradable, divertida, como un momento de introspección e, ao mesmo tempo, desconexão.

No inicio da sesión, sentia algum nervosismo mas no decorrer da sesión o entusiasmo e uma maior naturalidade tornavam-se mais fortes anulando os receios.

Houve uma cena de dança que me surpreendeu. Eu não esperava nada disso e achei surpreendente a expressividade dos atores daquela cena.

Como se de uma situação tao aparentemente desordenada, pode-se criar uma cena real e um discurso com tanto sentido.

Fiquei surpreso com a estrutura da experiência. Cada rodada consistiu em quatro blocos em que a dificuldade de participação do público foi aumentada. Desta forma, acabou sendo mais simples do que o esperado para participar de uma cena.

Fiquei surpreendida pelo modo como as pessoas em geral se envolveram com a experiência independentemente da maior ou menos experiência de palco.

Acho que foi um mecanismo muito valioso pois conjugava a estrutura com um grau muito elevado de liberdade e improvisação, para além da dimensão da partilha de histórias pessoais.

Penso que seria uma ótima forma de integrar mais pessoas na atividade teatral, pessoas que não sejam do meio artístico, sequer.

O fato de ser um teatro interativo em que o público pode atuar permite seu uso em muitas áreas.

CAPÍTULO 5: CONCLUSIÓNS

5.1. Notas para continuar

Sen dúbida estas dúas sesións de **Teatro Reactivo** abriron máis preguntas e posibilidades das que podería relatar aquí. A miña intención fora chegar con o maior número de testes con grupos antes da estrea, para poder evolucionar o formato mediante ensaio-erro e poñer en práctica diferentes mecanismos, pero non puido ser así. Son consciente de que esta foi só a punta do fío do que seguir tirando. Que me atopei con certas carencias na transición entre escenas, na eficacia e no alcance dos *protocolos*, que poden ir moito máis alá. Tamén na maneira de facer que as persoas se solten e aumentar o cociente de espontaneidade do que falaba Moreno (2014).

Dos meus obxectivos, vexo cumpridos a maior parte deles, agás a redacción do *Manual de Instrucións Reactivas*, que esta monografía de carácter académico non chega a cubrir pero si que a apuntar. A realización dese manual serviría tamén para cumprir outro dos obxectivos, que o Teatro Reactivo fose susceptible de ser mostrado, experimentado e exportado con diferentes colectivos en cidades e países. Pero para que iso chegue, aínda queda seguir practicando e desenvolvendo o formato, que se atopa dando os seus primeiros pasiños.

5.2 O futuro inmediato do Teatro Reactivo

Actualmente inauguro un espazo creativo, escola e laboratorio escénico chamado **Espontánea** na miña cidade, Santiago de Compostela, un lugar onde vou seguir experimentando e desenvolvendo as sesións de **Teatro Reactivo**, a partir de novembro de 2019.

5.3 Aplicacións e posibilidades

Estas son algúns dos ámbitos nos que se pode desenvolver o **Teatro Reactivo**, segundo o apuntado polas participantes e a miña propia reflexión:

- No ámbito da educación
- No ámbito terapéutico
- Como forma de teatro social
- Para achegar ao público xeral á práctica do teatro
- Actividade para persoas con diversidade funcional
- No mundo empresarial
- Como crecemento persoal e artístico
- Como investigación para profesionais
- Desenvolvemento asociativo
- Na área da participación cidadá
- En prácticas comunitarias
- Para a creación colectiva de diferentes dramaturxias, que poden ser mais ou menos complexas, dependendo do grupo e dos obxectivos.
- Para combinar cos actuais métodos de *devising* e creación colectiva, en teatro ou noutros ámbitos.
- Aberto a suxerencias...

espontánea

LABORATORIO ESCÉNICO · ESPAZO CREATIVO · SANTIAGO DE COMPOSTELA

PILATES E CONSCIENCIA CORPORAL	40€/MES	GRUPO MAÑÁ LUNS E MÉRCORES 10:00-11:15	GRUPO TARDE LUNS E MÉRCORES 16:00-17:15
DANZA-TEATRO		GRUPO MAÑÁ XOVES 12:00-14:00	GRUPO TARDE XOVES 16:00-18:00
	35€/MES		
A PISADA DO CLOWN		MARTES 17:00-19:00	35€/MES
IMPROVISACION TEATRAL:	45€/MES CADA MÓDULO		
ABC DA IMPRO		MARTES 19:30-22:30	
DRAMATURXIA IMPRO		XOVES 19:00-22:00	
FORMATOS NA IMPRO		VENRES 16:00-19:00	
TEATRO CATIVOS		GRUPO I: LUNS 18:00-19:15	GRUPO II: MÉRCORES 18:00-19:15
	25€/MES		

DESCONTO 5€/MES PAGANDO CURSO COMPLETO (3 MESES) · DESCONTO 10€/MES EN SEGUNDOS CURSOS

espontanea.escola@gmail.com

Figura 11.
Publicidade da miña nova escola **Espontánea**

ESMAE
**ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO**
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

BIBLIOGRAFÍA

Referencias bibliográficas

Agambem, G. (2015) *Que es un dispositivo?* (Mercedes Ruvituso, Trad.) Madrid: Anagrama (Obra Orixinal, 2006)

Alston, A. (2016) *Beyond Immersive Theatre*. London: Palgrave McMillan

Argentino Galván, O. (2019) *Entrevista*
[GALVÁN_entrevista_ARG]

Bernard, H. (2006) *Research methods in anthropology: qualitative and quantitative methods*. (4ª ed.) Lanham: AltaMira Press.

Boal, A. (2002) *Juegos para actores y no actores*. (1ªed.) (Mario Jorge Merlino Tornini. Trad.) Barcelona: Alba Editorial. (Obra orixinal 1998)

Brook, P. (2015) *El espacio vacío*. (Ramón Gil Novales, Trad) Barcelona: Editorial Península (Obra orixinal, 1968)

Carvalho, Z. (2019) *O corpo no teatro de improviso. Uma análise intercultural*. (1ª ed.) Porto: 5livros.pt

Carballido, M. (2019) *O “clownhappening”, ou clown de intervención*. [CARBALLIDO_texto_GAL]

Del Álamo, P. (2007) *La cuarta pista*. Santiago de Compostela: Diplodocus Produccións (obra audiovisual)

Deleuze, G. (1990) “¿Qué es un dispositivo?” en *Michel Foucault, filósofo*. (Alberto L. Bixio, Trad.) Barcelona: Gedisa. (Obra orixinal, 1986)

Donnellan, D. (2004) *El actor y la diana*. (1ª ed)(Ignacio García May, Trad) Madrid: Editorial Fundamentos

Dubatti, J. (2011) *Introducción a los estudios teatrales*. (1ª ed) México: Libros de Godot

Fortin, S. & Gosselin, P. (2014) *Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico*. (Marília C.G. Carneiro e Déborah Maia de Lima Trad.) Brasília: Art Research Journal/Revista de Pesquisa em Arte.

Fox, J (1999) *Gathering voices: Essays on Playback Theatre*. New Platz, NY: Tusitala Publishing.

Freire, P. (1970) *Pedagogía del Oprimido*. Montevideo: Tierra Nueva.

Giraldo, G. (2019) *Entrevista* [GIRALDO_entrevista_COL]

Grotowski, J. (1992) *Hacia un teatro pobre*. (16ª ed.) (Margo Glantz, Trad) Bogotá: Siglo XXI (Obra orixinal, 1968)

Huizinga, J. (1998) *Homo Ludens*. (Eugenio Imaz, Trad.) Madrid: Alianza Editorial. (Obra orixinal 1954)

Johnstone, K. (2008) *Improvisación y el teatro*. (5ªed.) (Elena Olivos & Francisco Huneeus, Trad.) Santiago de Chile: Cuatro Vientos. (Obra orixinal 1979)

López Rentería, A. (2014) *Manual de psicodrama pedagógico, sus técnicas y aplicaciones para iniciantes*. Bloomington: Palibrio LLC, (Libro Electrónico)

Maréchal, G. (2010). *Autoethnography*. In A. J. Mills, G. Durepos & E. Wiebe (Eds.), *Encyclopedia of case study research*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications.

Maturana, H & Varela, F. (1984) *El árbol del conocimiento*. (1ª ed.) Santiago de Chile: Editorial Universitaria

Miranda Ángel, G. (2019) *Entrevista*
[MIRANDA_entrevista_COL]

Moreno, J. L. (2014) *Teatro da espontaneidade*. (1ªed.) (Trad. Moysés Aguiar). São Paulo: Ed Summus. (Libro Electrónico) (Obra orixinal 1923)

Navarro, A. (2019) *Voluntarios* [NAVARRO_texto_CAT]

Ortalli, F. (2019) *Entrevista* [ORTALLI_entrevista_ARG]

Ortega y Gasset, J. (1983) *Idea del teatro*. O.C VII. Madrid: Alianza (Obra Orixinal 1946)

Porter, L. (2010) *La palabra corporizada*. Campinas: Revista Proposições, v.21

Rancière, J. (2010) *El espectador emancipado*. (1ªed) Buenos Aires: Editorial Manantial (Obra Orixinal, 2008)

Sanchis Sinisterra, J. (2017) *Prohibido escribir obras maestras*. Barcelona: Ñaque Editora.

Sofia, G. (2015). *Las acrobacias del espectador*. (Juana Lor, Trad.) Bilbao: Artezblai y Paso de Gato

Spoilin, V. (2001) *Theater games for the lone actor*. Northwestern Univ. Press.

Thompson, W. (2006) *Soundpainting. The Art of Live Composition*. Workbook 1. (Autoedición, manual de trabajo)

Uotinnen, J. (2010). *Digital Television and the Machine That Goes "PING!"*: Autoethnography as a Method for Cultural Studies of Technology». *Journal for Cultural Research*.

Bibliografía

Argentino Galván, O. (2013) *Del salto al vuelo. Manual de Impro*. (1ªed) Buenos Aires: Ediciones Improtour.

Argentino Galván, O. (2018) *Yes, but... La impro en su encrucijada*. Madrid: Ediciones Improtour & Ediciones Status (pasquín)

Artaud, A. (2003) *El teatro y su doble*. (2º ed) (Jose R. Lieutier, Trad.) México DF: Editorial Tomo (obra orxinal 1938)

Becerra de Becerreá, A. (2007) *Dramaturxia, teoría e práctica*. Vigo: Editorial Galaxia.

Becerra de Becerreá, A. (2018) *Confío-te o meu corpo*. Vigo: Editorial Através Colección Alicerces.

Bergson, H. (2016) *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*.(2ª ed.) (G. Graíño Ferrer, Trad.) Madrid: Alianza Editorial. (Obra orixinal 1899)

Carvajal Pérez, L. (2016) *Hablar con el cuerpo*. (4ª ed) Barcelona: Editorial Comanegra.

Castellví, E. (2010) *Taller práctico de risoterapia*. (1ªed.) Barcelona: Alba Editorial.

Fernández, M.L, & Montero, I. (2012) *El teatro como oportunidad*. Barcelona: Rigden-Instituto Gestalt.

Hall, W. (Ed). (2014) *The Playbook Improv Games for Performers*. San Francisco: Ed. Fratelli Bologna.

Halpern, Ch. & Close, D. & Johnson, K. (2004) *La verdad en la comedia. Manual de técnicas de improvisación*. (1ªed.) (Maria Luchetti, Trad.) Barcelona: Ediciones Obelisco. (Obra orixinal 1994)

Jara, J. (1998) *El Clown, un navegante de las emociones*. Sevilla: Proexdra.

Johnstone, K. (1999) *Impro for Storytellers*. New York: Routledge.

Lecoq, J.(2016) *El cuerpo poético*. (7ªed) (Trad. Joaquín Hinojosa & Mª del Mar Navarro, Trad.) Barcelona: Artes Escénicas. (Obra orixinal 1997)

Mantovani, A. & Cortés, B. & Corrales, E. & Muñoz, J. R. & Pundik, P. (2017) *Impro. 90 juegos y ejercicios de improvisación teatral*. (2ªed.) Barcelona: Ediciones Octaedro.

Motos, T. & Ferrandis, D. (2015) *Teatro aplicado. Teatro del oprimido, teatro playback, dramaterapia*. Barcelona: Ediciones Octaedro (libro electrónico)

Nachmanovitch, S. (2004) *Free play, la improvisación en la vida y el arte*. (1ªed) Buenos Aires: Paidós. (Obra orixinal 1990)

Pinto da Fonseca Weschler, M. & Fourneant Monteiro, R. (2014) *Psicodrama em espaços publicos. Práticas e reflexoês*. (1ª ed) São Paulo: Ágora. (Libro Electrónico)

Thompson, W. (2010) *Soundpainting. The Art of Live Composition*. Workbook 2 & 3 (Autoedición, manual de trabajo)

Vigneau, A. (2016) *Clown esencial*. (4ª ed.) Barcelona: Ediciones La Llave.

Vío, K. (1996) *Explorando el Match de Improvisación*. (1ªed.) Ciudad Real: Ñaque.

Von Barloewen, C. *Clowns*. (2016) *Una figura arquetípica. La alegría de tropezar*. (1ª ed.) (Marta Torent López, Trad.) Barcelona: Editorial Kairós. (Obra orixinal 2010)

Vorhaus, J. (2005) *Cómo orquestar una comedia*. (1ªed.) (Jessica Lockhart, Trad.) Barcelona: Alba Editora. (Obra orixinal 1994)

Zeami. (1999) *Fûshikaden. Tratado sobre la práctica del teatro Nô y cuatro dramas Nô*. (Javier Rubiera e Hidehito Higashitani, Trad) Madrid: Editorial Trotta (obra orixinal século XIV).

Publicacións dixitais

Bernasconi, P. (2013, xullo) *Las buenas ideas*. Revista Status, nº 25 (online) <http://www.statusrevista.com/2013/07/tecnica-las-buenas-ideas.html>

Bracamonte, V. (2014, Maio) *Similitudes y diferencias entre el teatro espontáneo y la improvisación teatral*. Revista Status, nº 35 (online) <http://www.statusrevista.com/2014/05/tecnica-teatro-espontaneo.html>

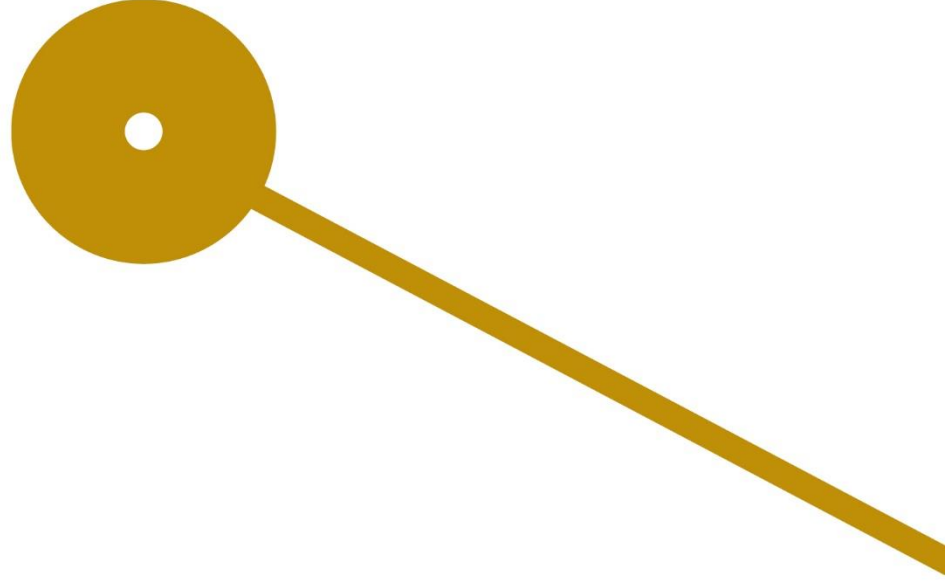
Miranda, G. (2013). *El teatro y la vida real*. Revista Status, nº 28 (online). <http://www.statusrevista.com/2013/10/tecnica-el-teatro-y-la-vida-real.html>

Ortalli, F. (2017, novembro) *Forma y contenido* Revista Status, nº 77 (online) <http://www.statusrevista.com/2017/11/opinion-forma-y-contenido.html>

Salas Murillo, R. (2012, dec) *Técnica, cuerpo, mente y voz*. Revista Status, nº 18 <http://www.statusrevista.com/2016/08/tecnica-cuerpo-mente-y-voz.html>

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO



M

MESTRADO
ARTES CÉNICAS
INTERPRETAÇÃO E DIREÇÃO ARTÍSTICA

Teatro Reativo
Antón Coucheiro Failde