

**PENSAR EL FUTURO DE LA INTERDISCIPLINARIEDAD  
CON LA PERFORMANCE COMO TELÓN DE FONDO:  
LA TRILOGÍA *FLATLAND*, DE PATRÍCIA PORTELA**

**ANA PAIS**

*Centro de Estudos de Teatro  
Universidade de Lisboa*

HAY OBRAS DIFÍCILES DE CLASIFICAR. En las artes performativas, desde la llegada de los *happenings* y de la *Performance Art* en los años sesenta y setenta, las fronteras se volvieron fluidas, los géneros híbridos y los materiales y lenguajes transversales a las cada vez menos distintas expresiones artísticas. Esto transformó el propio acto de categorizar en una ardua tarea y, en cierta medida, obsoleto. Es, con todo, compulsivo. Aun cuando el artista anticipa el golpe, como es el caso de Allan Kaprow, que bautiza sus obras como *happenings* para abrir zonas indeterminadas entre el arte y la vida, el mundo artístico se da prisa en fijar nombres en la gramática de la estética, para que se las pueda incluir en el contexto del arte. Habiéndose comprometido a desestabilizar los límites de este contexto, Kaprow no tuvo alternativa y se vio obligado a renegar del término por él inventado y a utilizar designaciones como «actividades» o «acciones» para perseguir su estrategia de indefinición. Pero precisamente debido a que la *Performance Art* abrió un extenso espacio para las posibilidades de formatos de las artes performativas, las obras que hoy se nos presentan pueden ofrecer dificultades de clasificación, ya sea porque deambulan entre disciplinas, articulando materiales en un mero ejercicio «experimental», ya sea porque crean relaciones de tensión entre esos materiales. En la primera hipótesis, las obras inician un *looping* que las hace regresar a su lugar de partida, en la segunda hipótesis, ellas producen desviaciones y exploran los límites de las disciplinas del arte. En cualquiera de los casos, tendemos a incluirlas en el gran mundo de la *performance*, en donde

el «género» híbrido cristalizó las nuevas propuestas interdisciplinarias en una clasificación tan positivista y reglamentada como las demás categorías clásicas. Así, la dificultad de clasificación no deberá entenderse en cuanto criterio de calidad o de excelencia por sí solo, puesto que, frecuentemente, enmascara la insuficiencia, o incluso la inexistencia, de densidad estética. La cuestión fundamental es saber si la obra se disemina por varias categorías o si resiste a la categorización, porque reorganiza y coloca bajo tensión los límites de esas categorías, suscitando reflexiones verdaderamente relevantes sobre el arte.

El caso de *Flatland*, de Patrícia Portela, resulta paradigmático de esta segunda hipótesis. El espectáculo se resiste a una definición. Relegada a una parte incierta, en algún lugar entre el teatro, la *performance* o la «instalación-espectáculo» (como la identificaron varios artículos de prensa), la obra dificulta incluso designaciones consensuales sobre cómo presentar a su creadora, habiendo sido descrita como «artista plástica», escenógrafa, dramaturga, *performer*. Patrícia Portela escribió y concibió el proyecto dramático y la puesta en escena de la trilogía *Flatland*, presentada entre 2004 y 2006, que fue recibida con un éxito, nacional e internacional, fuera de lo común. Vagamente inspirada en la novela homónima, escrita por Edwin Abbot en el siglo XIX, que polemizaba en torno a la cuestión de las dimensiones espaciales, esta obra ha marcado de forma memorable tanto el recorrido de la creadora, proyectándolo en definitiva hacia la cumbre de las nuevas generaciones, como el panorama del teatro portugués, paradigmáticamente asociado a las raíces matriciales del texto y de la representación. En su singularidad formal y sensibilidad inteligente, *Flatland* es un espectáculo que no dejó a nadie indiferente y destacó claramente en el paisaje global en la medida en la que le propone al público una experiencia de una complejidad inusual, resultante de una reflexión teórica profunda presentada de manera lúdica, en la que se exploran, programáticamente, los límites de la escena teatral – el espacio escénico y el cuerpo en escena.

*Flatland* es un conjunto de tres episodios en torno a una figura bidimensional, un punto que habita entre las muchas letras de los libros. Aprisionado en la página, el Hombre Plano resuelve,

un día, retar los límites de su existencia. Naturalmente, dada su «condición plana», nadie puede verlo, solo escucharlo y, por eso, la narrativa nos la cuenta un libro en escena, un objeto multimedia que re-escenifica la propia noción de contar una historia. Solo en el segundo episodio, en el que se rapta al público en un autobús y se lo mantiene en un almacén durante más de una hora (es su mirada la que lo mantiene «vivo» en el mundo del espacio), el personaje aparece a los espectadores. El espacio escénico se va volviendo cada vez más vago, disperso y tenue, de tal modo que, en la última parte, no hay cuerpo ni escena: el público es conducido, «sano y salvo», a un espacio vacío, en donde el único acontecimiento llega por vía televisiva. No hay personajes ni espacio escénico, pero su representación aparece mediada por la caja de fabricar realidades –la televisión. Al cuestionar estos dos elementos tradicionales del teatro, Portela interroga igualmente sobre las múltiples relaciones e interdependencias ontológicas existentes entre realidad y ficción, en varias direcciones y cruces (arte, vida, teatro, literatura, cine, etc.), volviendo compleja la naturaleza de las operaciones que construyen lo que llamamos «realidad». Con importantes resonancias en el paradigma de la sociedad contemporánea, en el que la realidad se ofrece como espectáculo, luego producida por los medios de comunicación social para que se la vea, *Flatland* se posiciona críticamente ante las formas mediatizadas de crear realidades que no son otra cosa que articulaciones ideológicamente construidas de los hechos y sucesos reales. En este sentido, toda la ficción narrativa del Hombre Plano es también una crítica a la sociedad globalizada, que es construida a través de los mecanismos del espectáculo teatral el cual, no sin ironía, se desvirtúa en sus elementos básicos –el cuerpo y la escena– constituyendo un profundo cuestionamiento estético y político.

Un año después del sonoro éxito de *Flatland* I y en el momento del estreno del episodio II, Augusto M. Seabra [2005], uno de los más prestigiosos y eruditos críticos portugueses, escribe en el diario *Público*: «*Flatland*, por su naturaleza transversal y mediación técnica, no es susceptible de otro ‘encuadramiento’ sino

en una muy híbrida 'categoría' de *performance*, que importa seguir interrogando».

Por diversos motivos, estas palabras dan muestra del carácter excepcional de la trilogía. *Flatland* agita las aguas de la escena portuguesa, se trata de un acontecimiento luminoso de inteligencia y alegría, en un paisaje artístico dividido entre la dominante tradición teatral del texto, línea que muchos de los nuevos creadores siguen, y una zona performativa de contornos resbaladizos, consecuencia de las influencias tardías de la interdisciplinariedad *amatricial* de la *Performance Art*. Recorro a los términos «interdisciplinar» y «amatricial», utilizados por Michael Kirby en el que fue el primer intento de teorizar la *Performance* [Kirby, 1965], para evidenciar el aspecto transfronterizo y auto-reflexivo de un nuevo formato que aparece en el universo de las artes visuales y construye para sí un territorio entre varias disciplinas negociado en cada proyecto, así como para subrayar su carácter no representativo, recusando la matriz teatral del texto, del personaje y del espacio y tiempo ficcionales, en la medida en que es sobre estos fundamentos en los que pretendo enfocar el análisis de *Flatland*. La resistencia ofrecida por *Flatland* induce más que a una mera discusión sobre categorías (determinada, claramente, por el conocimiento de quien categoriza), a una reflexión profunda, considerando el impacto que tuvo en el panorama nacional, evidente en la recepción crítica. La naturaleza transversal mencionada por Augusto M. Seabra constituye uno de los aspectos singulares de la obra, no porque sea hoy inusual entretrejer lenguajes y diluir fronteras de diferentes disciplinas artísticas, sino porque raras son las veces en las que ese entretrejimiento es verdaderamente fértil, en que se ofrece una vibrante reflexión sobre el arte y el mundo, y se rehacen las relaciones que el teatro procura establecer con el público. Por esto y porque la trilogía *Flatland* se afirma, ya ante la tradición textual, ya ante la (también ya) tradición de la *performance*, a través de una propuesta que recrea un formato abierto, cargado de elementos tecnológicos, por medio de elementos clásicos del teatro (como el personaje y el texto) y el recurso a otras disciplinas como las artes visuales o la

literatura, huyendo, por consecuencia, a la categorización vigente, ella se presenta como una obra singular, de referencia obligada en la primera década del siglo XXI, en Portugal.

Para comprender la relevancia de la trilogía hace falta entender cuál es el encuadramiento artístico e histórico que permite el surgimiento de una creadora polivalente como Patrícia Portela. Habiéndose formado como diseñadora escénica y figurinista en la Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa (1994), Portela es invitada a trabajar con varias compañías de teatro independiente (Teatro da Garagem, Projecto Teatral, entre otras), mientras procura simultáneamente esto ampliando sus recursos. Obtiene, por eso, un MA de escenografía en la Faculty of Theatre de Utrecht/Central St. Martins College of Art (1996), en donde el contacto con las nociones de dramaturgia del espacio y dramaturgia del espectador resultan fundamentales para sus proyectos, aún embrionarios. En 1998, funda su propio grupo, O Resto, del cual saldría pocos años más tarde<sup>1</sup>. A lo largo de este período, la proximidad informal con el mundo de la danza fue constante. Espectadora asidua de las Danças na Cidade (que se metamorfosearán en el Festival Alkantara, en 2006), de las Maratonas da Dança (iniciadas en 1992), Portela hará buen uso de la frecuencia creativa con la que la Nueva Danza vibra, sea en cuanto al proceso creativo sea en cuanto a las concepciones de escena y posibilidades de representación. Persiguiendo otra pasión recurrente, Patrícia Portela frecuentará unas prácticas en la European Film College en Dinamarca (2000/2001), donde elige cine documental y sonido como principales asignaturas. Los recursos allí adquiridos serán visiblemente optimizados en *Flatland*, cuyo proyecto se desarrolló en el ámbito de su residencia artística en la APT/POPOK (Postgraduate School for Performing Arts) en Amberes (2004). Es, con todo, todavía en 2003, con el estreno de *Wasteband*, «espectáculo virtual» de Patrícia Portela, Christoph de

---

<sup>1</sup> El nombre de la compañía se atribuyó como referencia a un momento particular en la historia de las artes performativas. Era el año de la Expo 98, caracterizada por una gigantesca apuesta por la animación y el espectáculo, y prácticamente toda la comunidad artística estaba involucrada. Los que no quisieron hacerlo, se juntaron y crearon O Resto.

Boeck y Eric da Costa, proyecto para el cual construye el concepto dramaturgico y el video (en colaboración con Patrícia Bateira), el texto y en el que incluso actúa como *performer*, cuando su trabajo comienza a dibujar un lugar propio en el diversificado paisaje de las artes performativas nacionales.

Este paisaje conocía una fase de maduración y dinamización en la primera década del siglo XXI, solo posible en un momento de consolidación democrática del país y de integración en el contexto político, económico y cultural europeo, cuyos recursos incentivaron e hicieron viable la sedimentación de estructuras y subvenciones fundamentales. Este paisaje se caracteriza en la actualidad por una convivencia entre tres generaciones de creadores, no sin tensiones históricas y estéticas. En treinta años de construcción democrática, Portugal asistió al nacimiento revolucionario de las compañías de teatro independientes, en los años setenta, así designadas por su distanciamiento del teatro comercial, cuyo trabajo fue pionero para la salud cultural del país. Sin embargo, y porque su crecimiento es consecuencia también de una participación activa en la construcción de las bases de la nueva democracia, compañías como A Comuna, A Cornucópia, O Bando o A Barraca, entre muchas otras, disfrutaban todavía hoy de un estatuto de inmunidad simbólica, como defendí en otro lugar [2005], que tiende a hacer de su discurso estético y convicciones políticas una fortaleza. A lo largo de los años ochenta y comienzos de los noventa, parte de la generación que hereda este fervor revolucionario y esa obstinación interventora recibe de la apertura amatricial de la *performance*, que paulatinamente comienza a tener ecos en el país, inspiración para formatos que le permite cuestionar la autoridad del texto dramático y del escenógrafo en los procesos creativos. En esta generación se incluyen creadores como Lúcia Sigalho, Mónica Calle o compañías como el Teatro Meridional, Teatro da Garagem, con cariz más teatral, o la Karnart y O Olho, más cercanas a las estrategias híbridas de la *performance*<sup>2</sup>. Más autodidactas que apoyadas en un conocimiento adquirido, puesto que no había en la época estructuras

---

<sup>2</sup> Véanse los artículos de Rui Pina Coelho y Gustavo Vicente en este número.

de formación continuada, o esporádica, ni una movilidad tan apremiante como aquella en la que la tercera generación, la de los bebés de abril, se irá desarrollando, las metodologías de estos creadores se centraban, aun así, en técnicas de interpretación teatral subsidiarias de una concepción de teatro vinculado al texto.

Sería con la generación nacida con la revolución que las convenciones teatrales comenzarían, por fin, a saltar por los aires, creándose desviaciones en el patrón del teatro portugués. Esto se debe a varias causas. Por un lado, los nuevos creadores disponen de posibilidades de formación más diversificada, bien en Portugal, bien en el extranjero (talleres, becas, intercambios promovidos por las estrategias de construcción de la Comunidad Europea), y disfrutan, por primera vez, de una programación cosmopolita en nuevas instituciones culturales, como el Centro Cultural de Belém, la Fundação de Serralves o la Culturgest (infraestructuras inauguradas en la década de los noventa, concebidas para ir a la par del desarrollo cultural europeo), o como algunos festivales de ámbito internacional (Danças na Cidade, Ponti, ambos también nacidos en los años noventa, las tres ediciones únicas del excepcional Festival Atlântico, organizado por la emblemática galería ZDB, donde se presentaron por primera vez *performers* de renombre internacional como Guillermo Gómez-Peña, Orlan o Stelarc, o incluso los Encuentros Acarte<sup>3</sup>), que dan a conocer obras fundamentales de las artes performativas mundiales. Para la nueva generación, el escenario de abundancia y multiplicidad de opciones estéticas, en diálogo con el discurso contemporáneo, es una realidad cotidiana y familiar. Por otro lado, crecer en una Europa sin fronteras, con un concepto de identidad asentado en la movilidad y en la pertenencia a algo mayor que la nación, permite una apertura, un contagio y una interpelación de los discursos artísticos de la contemporaneidad, de la que no está ajena la difusión masiva de la comunicación por red y por internet. Encontrando en ellos recursos de auto-afirmación ante una tradición tan pesada y cargada de palabras, la nueva generación se reconoce en las estrategias posmodernistas en boga a la época.

---

<sup>3</sup> Véase el artículo de Ana Bigotte Vieira en este número.

Muchas de esas estrategias derivan de lo que ya es, en la actualidad, otra tradición: las prácticas disruptivas de la *performance*. Como defiende Josette Féral [1992], aunque la *Performance Art* se haya institucionalizado como género, constituye un legado en la creación contemporánea en cuanto función vital provocativa respecto a una tradición, contestándola, y promoviendo otras relaciones entre la obra y el espectador a partir de formatos abiertos a una reinención constante. Esto se puede ver en el trabajo de los creadores de esta generación.

En Portugal, la apertura a nuevos formatos se hizo sentir por medio de compañías de teatro europeas que comienzan a presentar su trabajo a partir de la década de los noventa, y por vía de la danza, por intermedio, por ejemplo, de la Nueva Danza Portuguesa (João Fiadeiro, Vera Mantero, Sílvia Real, Francisco Camacho, entre otros), cuya sintonía con los discursos coreográficos conceptuales y las nuevas dramaturgias colaborativas de los procesos posmodernistas permitió el rápido contagio en el ámbito nacional y la subsiguiente internacionalización (iniciada con una fuerte presencia en la Europalia 91, en Bélgica). A pesar de la proximidad geográfica de la Nueva Danza, es la primera vía la que más vivamente parece influenciar las metodologías de las nuevas generaciones teatrales, hecho revelador de ese raro encuentro y la colaboración artística entre las dos comunidades (siendo Portela un caso relativamente aislado a este respecto). Esta influencia es notoria en el trabajo de compañías como el Teatro Praga, un colectivo nacido en 1995 que conoce un giro total en 2002, tras realizar un taller con el grupo belga TG Stan, convirtiéndose, a partir de esa fecha, en un colectivo sin escenógrafo. La misma influencia se hace sentir en las opciones estéticas del actor y escenógrafo Tiago Rodrigues, que, en el inicio de su carrera abandona la Escola Superior de Teatro e Cinema para formarse, creando, con la misma compañía belga. También surgen proyectos como la Mala Voadora, que comienza por ser una plataforma de producción de espectáculos con escenógrafos invitados, pero cuya premiada escenificación por Jorge Andrade de *Os Justos* de Albert Camus (2004, premiado con la mención honorífica del Premio Acarte) sugiere el cambio de dirección estética

que el proyecto asumirá totalmente a raíz de la participación del referido escenógrafo en un curso de *devising* con la compañía inglesa Third Angel (en el ámbito del Programa Gulbenkian Criatividade, 2005), dando origen al primoroso espectáculo *Philathélie*; o escenógrafos como el portuense Nuno Cardoso, cuyas visiones viscerales de textos de la dramaturgia *in-yer-face* y el enfoque sobre el trabajo físico del actor destacaron frente a opciones más convencionales, o incluso creadores como André Murraças, escenógrafo de formación, pero cuya polivalencia en la escritura, en la dramaturgia y como *performer* posibilitó la creación de solos como *As peças Amorasas* (2001) o *Pour Homme* (2004), que podemos considerar cercanas a la *performance* en la medida en que interrogan nociones de cuerpo y de género, enmarcándolos en un ambiente visual extremadamente cuidado.

Raros, sin embargo, fueron los casos de efectiva desviación respecto a los elementos matriciales del teatro en el sentido de un cuestionamiento profundo y disruptivo de las condiciones y límites que constituyen el hecho teatral, como el que propone el proyecto de la *Performance Art*. Destaca, sin embargo, el trabajo del Proyecto Teatral que, desde 1994, lleva a cabo una pesquisa de carácter conceptual y filosófico sobre el teatro en cuanto lugar e instancia de representación artística. Integrando actualmente a artistas de formaciones académicas diversificadas — André Maranhã (arquitecto), Helena Tavares (pintora), Maria Duarte (juzista y actriz), Gonçalo Ferreira de Almeida (actor) y João Rodrigues (escenógrafo)—, el Proyecto Teatral viene produciendo obras notables, consideradas por muchos herméticas y frecuentemente próximas a la concepción propia de las instalaciones artísticas, lo que le trajo graves litigios con el instituto gubernamental que, en aquella época, subvencionaba la financiación de las artes performativas (IA – Instituto das Artes). De un modo significativo, uno de sus trabajos más reconocidos fue «*Teatro*» (Premio Maria Madalena Azeredo Perdigão, 2004). La obra consistía en la proyección de una película en blanco y negro (16 mm) que enseñaba la construcción minuciosa de un tablado-escenario de madera por los elementos del colectivo, a lo largo de la cual las voces de los actores, en *off*, dicen textos creados por ellos mismos

y trozos de la muerte de Sócrates (*Fedón*, de Platón). Discurso reflexivo sobre el lugar de la representación, la película muestra los varios momentos del gesto de creación de un espacio en el que el teatro puede ocurrir, condición de posibilidad primera para que haya teatro, para que la voz pueda sonar o silenciarse. Nada en las obras de Proyecto Teatral apunta hacia un efecto o una eficacia escénica; al contrario, ellas invitan a una disposición contemplativa y filosófica, abren una temporalidad meditativa sobre los elementos esenciales de la representación, ya que condensan el discurso sobre su carácter elemental, que no es otro que el de la delimitación de un espacio que se ofrece como condición de representación. Como elocuentemente afirma Tomás Maia a propósito de otro proyecto más reciente, que persigue la misma problemática, «*Vazio do teatro*» (2009), el Proyecto Teatral se expande hacia otras disciplinas artísticas, contrayéndose sobre esa elementalidad pre-disciplinar que el teatro instituye: «El teatro (*to theatron*) es el lugar para el ejercicio de la visión pura (*thea*); el lugar que el hombre delimitó para ver su propio vacío» (MAIA, 2009).

No puedo terminar esta breve contextualización sin una nota de pesar. Este paisaje promisor y variado que he acabado de bosquejar puede verse reducido a menos de la mitad a muy corto plazo. Las medidas anunciadas por el gobierno portugués, en noviembre de 2011, en relación a la cultura —la subida del impuesto del IVA de los espectáculos del 6% al 13% y un recorte de 38% en los subsidios bianuales y plurianuales ya atribuidos en concursos anteriores— están colocando en verdadero peligro de existencia un sector artístico que, por fin, había comenzado a establecer un territorio y a ganar un estatus revalorizado en la sociedad portuguesa. Los concursos públicos ocasionales y anuales de 2012 fueron cancelados por la DGA (Direcção-Geral das Artes), lo que anuncia recortes radicales y un futuro más sombrío para los creadores emergentes o sin fondos estructurales. Estos concursos consistían en el único apoyo estatal a los nuevos creadores y estructuras, posibilitando la ejecución de sus proyectos, su visibilidad y afirmación en el circuito de distribución de las artes performativas en Portugal. Aunque precario bajo muchos aspectos, este territorio ofrecía caminos posibles para que las

compañías y los creadores desarrollasen proyectos. De aquí en adelante, ellos podrán simplemente desfallecer sin condiciones adecuadas para progresar.

FLATLAND I. LITERATURA, CINE Y OTRAS DIMENSIONES.  
EL ESPECTADOR-LECTOR

*Flatland I* integró las listas de balance del «mejor teatro del año» del influyente semanario *Expresso* y del *Diário de Notícias*, ganó el prestigiado ACARTE/Prémio Maria Madalena Perdigão 2004, cuyo objetivo es la distinción de obras contemporáneas originales (nótese que el anterior trabajo de Portela, *Wasteband*, había conquistado la mención honorífica del mismo premio en 2003), y fue sobradamente elogiado por la generalidad de la crítica nacional e internacional (como la belga, que la destacó especialmente). De los tres episodios, fue el que más circuló de forma autónoma en el ámbito internacional presentándose en once países extranjeros antes del estreno completo de las tres partes. Las razones de su éxito radican en la forma inventiva y lúdica con que los componentes esenciales de cada una de las artes convocadas, cine y literatura, se prestan a una interrogación profunda de elementos teatrales clásicos: la presencia del actor en escena y la configuración del espacio escénico. La elección de estas disciplinas artísticas es significativa y reveladora de la importancia, para Portela, de la formación diversificada que ella tuvo. Las herramientas que ésta le ofrece potencian la creación de un objeto único desde el punto de vista de la trayectoria de la propia obra que, con la publicación del libro *Para cima e não para norte* (2008), completa su ciclo de existencia.

La cuestión de las dimensiones como medida y condición de existencia es el eje de *Flatland*. Ésta es la historia de un personaje bidimensional, el Hombre Plano, que vive en las letras de los libros. Al darse cuenta de que existe un mundo tridimensional, el mundo del espacio que requiere volumen y movimiento, el Hombre Plano se lanza al proyecto de conquistar la tercera di-

mensión. Desde su perspectiva, la realidad del espacio es la realidad a la que pertenecen los personajes de los libros que leía, como *Dorothy* de *El Maravilloso Mago de Oz* o *James Bond*, referencias a las que el espectáculo regresa repetidas veces. Las referencias al mundo de *Oz* atraviesan todo el espectáculo, enmarcándolo en un conjunto de imágenes asociado a la infancia, territorio donde, por excelencia, las fronteras entre la realidad y la ficción son permeables entre sí. En la infancia, la creencia de que un vendaval nos puede llevar para otras dimensiones es una posibilidad con un peso tan real como el hecho objetivo de la necesidad de alimentarnos para mantenernos vivos. Para el niño, la fantasía y la realidad son solo modos diferentes, pero vitales por igual, de construir ficciones y es en este sentido que el marco de *Oz* recorta la historia que va a ser contada, apuntando hacia la importancia de la narrativa en cuanto actividad primaria en la construcción ficcional personal, social y cultural de los seres humanos.

Al comprender que en la vida plana las actividades de su existencia dependían de los lectores que leen y pasan las páginas de los libros, el Hombre Plano entiende que existir en la tercera dimensión solo será posible con la intervención de otros: para existir en el mundo del espacio él necesita que lo vean, necesita de espectadores. Ésta será la razón que llevará al episodio II, la simulación de un rapto de los espectadores para que perpetúen su existencia en la tercera dimensión. En la primera parte, Portela invita al espectador a una experiencia de lectura, con el recurso a la narrativa en primera persona de la historia de este personaje, que es dicho y escrito al mismo tiempo.

La sala está sumergida en una semioscuridad cuando el público entra. Se oye el ruido de páginas de libros, como si fuesen hojeadas por el viento. En escena, un libro gigante. Principal fuente de luz en la sala, este libro consiste en la proyección de imágenes (de un libro) sobre una construcción escenográfica de grandes proporciones, que sirve de pantalla. Las páginas de la pantalla-libro se proyectan y se dicen en voz alta, de manera simultánea, a lo largo de todo el espectáculo. Esto significa que la narrativa oral sucede al mismo tiempo que la escritura. Tal como los libros son objetos bidimensionales, este espectáculo, que es

un libro, está dedicado a todos los habitantes del espacio y a los lectores en particular. La pantalla empieza por proyectar palabras, compuestas y alineadas tal y como si se tratara de un libro: las acompaña la voz del narrador, el Hombre Plano. A la dedicatoria, le sigue un genérico que presenta el título y los créditos del proyecto, constituido por un montaje irónico de imágenes coreográficas, de zapateo y de composiciones geométricas de Busby Berkely, cuyo movimiento de las bailarinas dibuja las letras del alfabeto, acompañado por un tema musical con remotas, pero identificables, remisiones al genérico de las películas de *James Bond*.

La narrativa del Hombre Plano se inscribe con palabras, sonidos e imágenes: referencias eruditas de la historia, trozos de películas, grafismos con letras en movimiento. Organizado por capítulos, recordando la composición gráfica del siglo XIX, el texto teatral se reinventa a través del escenario libro multimedia (*layout* en programación *flash* concebido por los colaboradores Irmã Lúcia Efeitos Especiais, con la participación de Hélder Cardoso en el montaje de los videos gráficos), en transformación constante y, en cierta medida, se vuelve tan evanescente como el hecho teatral, lo que reta a la bidimensionalidad de la escritura y de las imágenes cinematográficas proyectadas. Esto significa, inversamente, que la escena hecha pantalla está delimitada por un perímetro de luz, una zona de representación con dos dimensiones, sin cuerpos vivos. Esta ausencia del cuerpo visible en escena generó una encendida discusión en torno a este espectáculo. Con todo, es una voz presente en el espacio físico, ya que el *performer* Anton Skrzypiciel se halla en escena, por detrás de la estructura del libro. Esta decisión es programática en el proyecto estético de la trilogía. Al contrario de lo que algún pragmatismo haría prever, Anton repite la lectura «en vivo» a cada sesión, en la mejor tradición de la lectura en voz alta para una comunidad físicamente reunida en un lugar. Anton está presente en escena, pero únicamente por la voz que puede establecer una relación con el público<sup>4</sup>. Su presencia física en escena, aunque invisible para el

---

<sup>4</sup> No pudiendo citar de forma académicamente correcta esta información, no me resisto, sin embargo, a compartirla en nota a pie de página: según me lo

público, es importante para seguir cuestionando el concepto de teatro definido por cuerpos vivos en escena que se exhiben delante de otros, que todavía determina las teorías teatrales de la actualidad, en general, y la idea de teatro en el panorama teatral portugués, en particular.

En *Flatland I*, a los «otros» se los invita no a ver un cuerpo que cruza un espacio vacío, citando a Peter Brook, sino a que visite un espacio de representación por medio de una experiencia de lectura, en la que la imaginación construye la realidad sensorial de la ficción. La propuesta cuestiona el tipo de presencia paradigmáticamente reconocida como teatral, i. e., aquella que se constituye en un sistema de presencia dominado por el paradigma de la visión: es necesario que alguien vea al actor en escena para que el teatro pueda existir. Delimitando la escena visible en una pantalla y escondiendo el *performer* detrás de ella, Portela da otra configuración al *sensorium* de la experiencia teatral, puesto que el espacio escénico se vuelve ambivalente: está y no está constituido por las líneas que marcan la zona de representación —la pantalla—, una vez que, más allá de lo visible, existe una presencia en escena que apenas se deja escuchar y cuya materialidad sonora escapa a cualquier intento de encerramiento en fronteras físicas. Así, la construcción de la realidad escénica basada en el sistema de equivalencias platónico (realidad = mundo sensible = visible), que domina hasta hoy la idea de teatro occidental, es habitada por la realidad «ob-escena», constituida por la palabra (dicha) y por la atmósfera sonora (cuya autoría es de Christoph de Boeck), una textura de ritmos, formas acústicas, superficies y profundidades ambientales que también se opera en vivo.

Creando esta ambivalencia en el recorte de espacio y tiempo, en el que quien habla en la escena no se ve, Portela no sólo se posiciona críticamente ante los fundamentos del paradigma tea-

---

confesó él mismo, esta relación no sólo es concreta y tangible, sino que también requiere una exigencia superior a cualquier otro trabajo de interpretación que hubiese desempeñado hasta entonces.

tral (irónicamente, a través de un aparato de mediación altamente tecnológico), sino que se posiciona también ante la idea del espectador pasivo, incapaz de conocer. Proponiendo una experiencia de la lectura, minada por un discurso crítico sobre la relación entretejida entre realidad, visibilidad y teatro, la creadora confiere al espectador un espacio de acción, de interpretación e imaginación, que, a semejanza del que Jacques Rancière propone para el espectador emancipado, coloca «el escenario en pie de igualdad con la narración de una historia, la lectura de un libro o la mirada que recae sobre una imagen» [Rancière, 2010: 34]. En su heterogeneidad disciplinar, que convoca varios géneros artísticos para un único objeto, y en la relación de igualdad que invita al espectador, *Flatland* reclama una efectiva «comunidad de contadores y traductores» [Rancière, 2010: 35], lo que se vuelve particularmente evidente y menos literal cuando pensamos en el papel del espectador en el primer episodio en relación con los demás, una vez que el discurso crítico de la obra va a asumir un carácter declaradamente político en la segunda y la tercera parte.

*FLATLAND II. ACONTECIMIENTO. TEATRO. SIMULACRO.*  
¿ESPECTADOR O VÍCTIMA?

Por las mismas fechas en las que se publica el texto de Augusto M. Seabra [2005] arriba referido, el crítico del prestigiado semanario *Expresso*, João Carneiro [14 de mayo de 2005], termina una breve nota de divulgación del estreno del segundo episodio de la siguiente manera: «*Flatland II* está destinada a ser otra obra excepcional.» Pero el proyecto volvió a desviarse del rumbo estético que se había previsto y cogió de sorpresa a la crítica, burlando sus expectativas. Dos semanas más tarde, João Carneiro afirma rotundamente: «*Flatland II* es 'flat'» [28 de mayo de 2005]. Para Carneiro, este episodio «no funciona» como construcción dramática y como espectáculo, y defrauda enteramente al crítico, que prefiere regresar a elogios abundantes al episodio I en

dos terceras partes del texto, exigiendo del episodio final la reposición de la brillantez que reconoce en el primero. En la misma edición del periódico, la crítica Cláudia Galhós considera que el episodio II «queda francamente por detrás del primero», al nivel de la articulación de sus elementos y del énfasis performativo que, aun constituyendo «uno de los aspectos más interesantes» de este capítulo, parece, en su opinión, crear un movimiento de actores y público injustificados y excesivos estéticamente. En cambio, la crítica de Miguel-Pedro Quadrio en el *Diário de Notícias* [31 de mayo], en donde la discusión de la clasificación surge atenuada como nota preliminar para sugerir que se trata de una «nueva modalidad del texto teatral», confiere un valor añadido al éxito que el episodio está teniendo entre el público en su trayectoria en la ZDB y lo proyecta como un «ejemplo feliz del arte del futuro» [Quadrio, 2005]. Quadrio considera que la posición ambigua del público y la estructura televisiva y circular del episodio constituyen una «alegoría sutil» en la medida en la que muestran, por el hacer del propio hecho teatral, «el tiempo cíclico contemporáneo» y su terrorismo de imágenes y sonidos [Quadrio, 2005]. Por el contrario, tanto Cláudia Galhós como João Carneiro afirman que no se alcanza este efecto porque distrae más que cautiva al espectador. Nada queda por discutir, por lo tanto, sobre la categorización estética de la obra, una vez que ella se desliza hacia el ámbito de lo performativo, donde, en la actualidad, caben todas las obras que no se encuadran en las categorías clásicas y a la cual no se le reconoce el inherente poder de hacer mundos. La obra se desliza de por sí hacia una forma de resistencia a la categorización como acto político de «arreglo» del mundo. Asumiendo una posición que mide el éxito de una obra en función de una excelencia únicamente intelectual y estética (a que se opone el acto político de un hacer contextualizado en el tiempo y en el espacio), estas opiniones críticas niegan el poder performativo de la obra, su capacidad de hacer mundos, a la vez estéticos y políticos. Este discurso crítico no valora, pues, el carácter irónico de la segunda parte de la trilogía y el claro sentido político que implica la asociación entre teatro y terrorismo, y entre espectáculo y realidad, y que solo el formato de la *performance*

participativa puede revelar de forma coherente, porque es intrínsecamente necesario al concepto dramaturgico y ficcional del proyecto y a su naturaleza performativa. Como veremos, asistir a un rapto no suscita la misma reflexión teórica ni tiene las mismas implicaciones políticas que la participación en uno, aun considerando que se está en el marco de la ficción.

Las expectativas creadas alrededor del carácter multimedia de la primera parte de la obra se vieron defraudadas por una opción radical por el hecho teatral. Más en concreto, por una teatralidad asumida como simulacro de un acontecimiento participativo: el rapto de los espectadores por el Hombre Plano, hecho que garantizaría, en la lógica de la ficción narrativa, su existencia en el espacio, *Ser es ser visto*. Al contrario de lo que pasaba en la primera parte, aquí el público está en tránsito: lo llevan en un autobús por la ciudad hasta un edificio no identificado donde el Hombre Plano procede a una sesión de entretenimiento *non-stop* (con números de danza, canciones, cuestionarios, pizzas, cuentos de hadas, entre los cuales se hace una referencia explícita a Elena Yaroshuk, una de las rehenes del atentado en un teatro de Moscú en 2002) para que se mantenga atento y, por lo tanto, para que se mantenga vivo en el mundo de las tres dimensiones. Al final, en un tono paródico a los salvamentos policíacos de las películas de Hollywood, a los rehenes los salva el hombre de las pizzas, se los obliga a deslizarse por un tobogán hinchable gigante, envueltos con capas de protección térmica y conducidos hasta el mismo autobús que los llevará al lugar de origen.

En este episodio revelador de múltiples relaciones de sentido entre el teatro y el mundo mediatizado, el tipo de experiencia propuesta al público es afín de las estrategias participativas de la *performance* y de los colectivos teatrales de los años sesenta y setenta (Allan Kaprow, Marina Abramovic, The Living Theatre, Performance Garage, entre tantos otros). Pero, al contrario de la concepción interventora del teatro de aquella época y del filtro algo cínico predominante en nuestros tiempos, su valor político se afirma por medio de la ficción, del humor y también del terror. No se trata de una experiencia de la lectura, sino de una acción

en la que la complicidad en la acción es fundamental. No es especialmente importante desde el punto de vista estético que la acción trascurra en espacios no convencionales, como un autobús o un salón de un edificio abandonado, sino que el público acepte que lo rapten y que participe de una ficción, de un simulacro de realidad fabricada no para *él*, pero con su anuencia. En esto consiste su crítica política: de la misma forma que el espectador acepta participar en una ficción construida en el teatro, también acepta participar en un mundo cuya realidad la construyen, la difunden y la controlan los medios de comunicación de masas. Es su responsabilidad como espectador la que aquí está siendo puesta a prueba, y el espectáculo no tendría la misma eficacia dramática si no hubiese, efectivamente, un «rpto».

El teatro le gana la delantera al cine o a la literatura en *Flatland II*, superficies donde se inscribía la narrativa en la primera parte. Ahora estamos en el mundo del espacio y, por lo tanto, nos movemos, vemos y somos vistos, tomamos la acción en primera persona, la responsabilidad de nuestros actos. Todo el aparato dramático que construye la escena ambulante es rico en pormenores y caracteriza bien las formas ficcionales que asume la supuesta participación del público en el hecho teatral. Por primera vez, el Hombre Plano aparece a los espectadores<sup>5</sup> y, ayudado por los «técnicos del terror», procede a una operación inédita antes de «obligarles» a entrar en el autobús: los espectadores tienen que firmar un contrato con el Hombre Plano, comprometiéndose a participar en la experiencia que sigue, aceptando ser «un espectador valiente, capaz de interpretar el papel de una víctima indefensa», se lee. Aunque paródica, la formalización contractual de la participación del espectador en su propio rpto transforma simbólicamente la actividad del público en una función reglamentada, prevista y calculada por las leyes, y la firma de cada

---

<sup>5</sup> Cuando se presenta la trilogía en su totalidad, Anton Skrzypiciel surge por detrás del libro en el escenario y anuncia el rpto. Les pide a los espectadores que lo sigan y éstos son conducidos por los «técnicos del terror», los directores de escena vestidos con monos de color naranja y con las cabezas cubiertas con un pasamontañas negro, según la imagen prototípica de los terroristas que aparecen noticiados en los *media*.

uno en un término de responsabilidad ante la ficción. El contrato declara la relación ficticia, pero políticamente relevante, entre el estatuto del espectador (en el teatro) y el estatuto de la víctima (de una acción terrorista). Teatro y terrorismo surgen, así, metamorfoseados en la misma acción, acción cuyas fronteras entre realidad y ficción oscilan con reciprocidad.

En las instrucciones dadas en los preciosos videos pedagógicos exhibidos en el primer viaje de autobús, el Hombre Plano aclara: la diferencia entre una víctima y un espectador es que la primera es espectadora y *performer*, pues la acción está acaeciéndose de hecho y su miedo es la prueba de su implicación en la acción; en cambio, un espectador sufre del «complejo» de la cuarta pared, la creencia de que solo él puede ver al otro y no lo contrario, alejándose de la acción que ocurre en un lugar apartado, diferente del suyo. En este caso la situación se complica: el espectador, el que ve, es simultáneamente espectador y víctima, barajándose la tradicional equivalencia espectador = pasividad, en la medida en que coloca la tónica de la acción en la mirada por oposición a la pasividad de ser víctima de una acción terrorista —o de su simulacro paródico, que, tal como en la sociedad contemporánea, sustituye la realidad por construcciones de realidad mediatizadas. La distinción entre simulacro o teatro y realidad se confunde, así, en una misma estrategia de construcción de realidades, de transformación *ad infinitum* entre ficción y realidad, y viceversa. En esta medida, el espectador-víctima se vuelve cómplice del rapto en el que accedió participar. El pacto ficcional que, tanto en el teatro como en la literatura, el creador establece con su interlocutor se ve aquí materializado en una acción contractual que confiere un grado de responsabilidad al espectador. Aunque ficcional, esa responsabilidad por el pacto-simulacro que los espectadores, animados por el contexto artístico en que se encuentran, firman en los contratos, constituye un elemento que permanece ambiguo en el espectáculo. Al participar en el simulacro, el espectador acepta ser pasivo, sufrir el impacto de esas acciones construidas como simulacro. Implícitamente, se vuelve cómplice de un mundo controlado por terroristas: ya sea

los que atentan contra la vida de víctimas, ya sea los que crean las realidades espectaculares de la sociedad contemporánea.

*FLATLAND III. FICCIONES. REALIDAD MEDIATIZADA.  
ESPECTADOR Y CREADOR*

La trilogía se estrena en Gante (Bélgica), en el festival *Say it Now*, en febrero de 2006, y se presenta por primera vez en Portugal en el ámbito del Festival Alkantara, en julio de ese año, donde es incluida en la programación de teatro. La tercera parte se estrena, por lo tanto, en ese momento, concluyendo la saga del hombre-punto humanamente movido por la insatisfacción respecto a su mundo plano. Aún en ese mismo año, se le atribuye la mención especial del Prémio da Crítica 2006, por su dramaturgia y por su inventiva articulación entre los materiales escénicos, un premio simbólico, pero único en el país, que reúne a ensayistas, investigadores y críticos en torno a la producción anual. Curiosamente, la evolución de los episodios y su presentación final en cuanto trilogía parece haber recolocado el espectáculo en el campo del teatro, demostrando que no es la categorización de por sí lo que le da relieve a una obra en un campo o «no-campo» estético, sino el modo como las tensiones y reflexiones debaten y expanden el propio concepto de arte.

Después de que haya sido lector y víctima, el espectador es lanzado en una sala vacía<sup>6</sup> donde le permiten que deambule. No hay nadie en escena. El Hombre Plano desaparece, así como los «técnicos del terror». La única presencia es la de nueve televisores que transmiten entrevistas con el Hombre Plano en telediaros de todo el mundo, que reportan los recientes sucesos, o sea, que los vuelven reales. Se regresa, por lo tanto, a una superficie plana, la imagen televisiva creadora de realidades del mundo contemporáneo. Para darle crédito a la entrevista en portugués

---

<sup>6</sup> En las sesiones en Lisboa, se conducía al público, aún con las mantas térmicas plateadas, a uno de los amplios atrios del Centro Cultural de Belém —lugar de paso, «no-lugar».

para la cadena FLAT TV, la que claramente sobresale entre todas, surge una cara conocida de la pequeña pantalla: es el antiguo presentador del telediario de la SIC noticias, Luis Gouveia Monteiro quien conduce la entrevista. El hecho de que se le reconozca públicamente como periodista contribuye a la ambigüedad/veracidad de los sucesos comunicados, siendo un pliegue más en el amplio tejido de relaciones, nudos y encadenamientos de humor crítico del espectáculo donde, al final, vence la ficción. A pesar de reconocer la «tierra del espacio» como un sueño y a sus habitantes como seres imaginarios, el Hombre Plano afirma que inventó, supuestamente mientras se raptaba al público, una máquina para conectar las dos dimensiones y hacer posible una realidad ideal: la televisión.

¿Qué zona es ésta adonde se proyecta al espectador? La trilogía enfrenta al espectador con su cotidiana ficción-realidad. Por eso, la elección de un lugar sin un encuadramiento específico, sin características o que no prenda la atención del público, es fundamental para éste. Lanzados en una zona mediatizada, sin referencias, los espectadores se disipan en la contemplación de las pequeñas pantallas; se vuelven un «público disipado». Es el concepto usado por Abercrombie y Longhurst para definir los públicos de las sociedades saturadas por los *media*, compuesto por «espectadores dispersos continuamente rodeados por representaciones» [Kennedy, 2009: 7] que caracteriza el desenlace inesperado de la trilogía. De lector a participante cómplice, de víctima a espectador desnortado, la experiencia que se le propone al espectador de *Flatland* es asimismo un viaje por las complejas modalidades de relación con el mundo actual y con las posibilidades políticas y estéticas de interpelarlo.

#### EPÍLOGO

Terminada la carrera del espectáculo, Patrícia Portela empieza a trabajar el texto para su publicación, que sale a luz con el título *Para cima e não para norte* (2008, Caminho). Tras una larga temporada teatral, el ciclo se cierra en el campo de la literatura. Aunque

la trilogía y el libro son objetos artísticos autónomos, resulta interesante pensar que la historia de un punto, que consiguió salir del gran libro de las imágenes en escena, regresa a la superficie plana del libro tradicional, esperando al lector para practicar su deporte favorito: deslizarse entre las letras y ser leído. Ésta no es su primera obra publicada, pero es su primera novela. En 1998 y 1999, Fenda publica sus textos escritos para la compañía O Resto (*Operação Cardume Rosa* y *Se não bigo não digo*, respectivamente). Será en 2007 cuando Portela retome la empresa, publicando *Odília ou a história confusa do cérebro* (2007) y *Os escudos humanos*, encargo de la Culturgest para el proyecto PANOS (2008). En la actualidad, Portela es un nombre que gana relieve en el conjunto de nuevos autores literarios portugueses, participando en encuentros, antologías y conferencias.

## BIBLIOGRAFÍA

- CARNEIRO, JOÃO (2005): «Flatland II», *Expresso* (14 de mayo).  
 — (2005): «A três não resulta. 'Flatland II' é 'flat'! Prometem-me uma coisa e afinal não ma dão!», *Expresso* (28 de mayo).  
 FÉRAL, JOSETTE (1992): «What is left of Performance Art? Autopsy of a Function, Birth of a Genre», *Discourse*, 14.2 (Spring), pp. 142-162.  
 GALHÓS, CLÁUDIA (2005): «A contadora de histórias. A escrita performativa de Patrícia Portela», *Expresso* (28 de mayo).  
 KENNEDY, DAVID (2009): *The Spectator and the Spectacle. Audiences in Modernity and Postmodernity*, Cambridge, Cambridge University Press.  
 KIRBY, MICHAEL (1965): *Happenings*, Nueva York, E. P. Dutton.  
 MAIA, TOMÁS (2009): «Nota sobre vazio do teatro», publicado en: <http://www.projectoteatral.pt/index.php/anteriores-trabalhos/documentos>  
 PAIS, ANA (2005): «Teatro em Portugal: o desafio da Periferia», publicado en: <http://www.ces.uc.pt/publicacoes/oficina/ficheiros/232.pdf>  
 QUADRIO, MIGUEL-PEDRO (2005): «Flatland II: Patrícia Portela e a perseguição do teatro do futuro», *Diário de Notícias* (31 de mayo), p. 42.  
 RANCIÈRE, JACQUES (2010): *O Espectador Emancipado*, Lisboa, Orfeu Negro.  
 SEABRA, AUGUSTO S. (2005): «Territórios Performativos», *Público* (16 de mayo), p. 41.