

La escena como posible
mediadora y propulsora de
nuevas políticas en el

contexto de la diáspora del pueblo **Sirio**

THE SCENE AS A POSSIBLE MEDIATOR AND PROPULSOR OF NEW POLITICS WITHIN THE CONTEXT OF SYRIAN PEOPLE'S DIASPORA

ABSTRACT

Using the formal and conceptual stages of the journey, this article analyzes from an ethical, political and artistic point of view, the most representative scenic proposals that in Europe and the Middle East have approached in recent years and through diverse formulas the phenomenon of Syrian diaspora. The main objective is to analyze the capacity of these manifestations as generators of new relationships and realities, taking the idea of Althusser that culture does not reflect, but produces society, and that would connect with the origins of documentary and political theater in Brecht and Piscator. It also analyzes how reality and otherness can be presented and represented without a colonial, patriarchal or protectionist view, and how to deal with the ethical problems derived from this type of practice, so that the scene can mediate the creation of new forms to study people in physical and identity transit (McDowell) and to be considered as a "third space" (Bhabha), from which to draw a new policy in relation to the self and the other.

Keywords

Diaspora, Syria, Performing Arts, Location Policies, Mediation.

RESUMEN

Utilizando formal y conceptualmente las etapas del viaje, el presente artículo analiza desde un punto de vista ético, político y artístico las propuestas escénicas más representativas que en Europa y Oriente Próximo han abordado en los últimos años y mediante fórmulas diversas el fenómeno de la diáspora siria. El objetivo principal radica en analizar la capacidad de estas manifestaciones como generadoras de nuevas relaciones y realidades, tomando la idea de Althusser de que la cultura no refleja, sino que produce la sociedad, y que entroncaría con los orígenes del teatro documental y político en Brecht y Piscator. Asimismo, se analiza cómo se pueden presentar y representar la realidad y la otredad sin una mirada colonial, patriarcal o proteccionista, y cómo enfrentarse a los problemas éticos derivados de este tipo de prácticas, para que la escena pueda mediar en la creación de nuevas formas de estudiar a las personas en tránsito físico e identitario (McDowell) y que se plantee como un "tercer espacio" (Bhabha), desde el que poder trazar una nueva política en relación al yo y al otro.

Palabras Clave

Diáspora, Siria, artes escénicas, políticas de localización, mediación.

1 INTRODUCCIÓN. LA DIÁSPORA Y EL TEATRO DOCUMENTAL Y POLÍTICO

[...] todo el teatro es necesariamente político, porque políticas son todas las actividades del hombre y el teatro es una de ellas. [...] el teatro es un arma. Un arma muy eficiente. Por eso es que hay que pelear por él. Por eso, las clases dominantes intentan, en forma permanente, adueñarse del teatro y utilizarlo como instrumento de “dominación”. Al hacerlo cambia el concepto mismo de lo que es “teatro”. Pero este puede, igualmente, ser un arma de liberación. Para eso es necesario crear las formas teatrales correspondientes. Hay que cambiar (Boal, 1980, p. 11).

[...] Desde mi punto de vista el arte no puede ser propaganda, o arte político en un sentido estrecho. El teatro es un lugar donde piensas, donde puedes cuestionar cosas y agitar normas y estereotipos. Es un experimento total, no hay límites. Lo que me plantearía una cuestión ética sería explotar el arte como propaganda política tratando de lavar el cerebro al público [Rabih Mroué (en Sánchez, 2017, p. 30)].

Desde que comenzó la guerra de Siria (2011), y en el contexto de auge actual del teatro documental y político, estamos asistiendo a un buen número de propuestas escénicas en Europa y Oriente Próximo que, utilizando fórmulas diversas, pretenden visibilizar, concienciar y denunciar la situación de los refugiados, dando voz, de manera directa o indirecta, a los protagonistas del conflicto, intentando ayudarles a superar el trauma vivido y solicitando una respuesta política, y, en muchos casos, siendo ellos mismos quienes toman la voz y llevan la iniciativa de las propuestas. Este marco sociopolítico en el que nos movemos es el denominado por Bauman¹ (2008) “la era de las diásporas”, donde se plantea sin cesar el problema del “arte de convivir con la diferencia” y se reivindica, en contra de la anterior asimilación, “el derecho a continuar siendo diferente” (pp. 6-7). El citado marco genera la necesidad de crear “nuevos órdenes jerárquicos eminentemente renegociables” (Bauman, 2008, p. 8), exigiendo a la cultura, y en este caso, a las artes escénicas, un papel de responsabilidad. Para Sánchez (2017), la “potencia política [...] de la teatralidad, deriva de la facilidad con que se superponen en una misma práctica los diferentes conceptos de representación”, conflicto en el cual “la decisión ética es ineludible” (p. 72). Sin embargo, la relación entre arte y política es una relación compleja que nos lleva constantemente a cuestionarnos sus límites y sus matices, de ahí la intención de comenzar este artículo con dos citas que pueden parecer en algún punto contradictorias, y que ilustran esta complejidad.

En su comunicación “El teatro documental. Una herramienta para devolver a la ciudadanía su imaginario y su memoria”, Martínez y Guardia (2016) hacían un recorrido desde los orígenes del teatro documental y político hasta nuestros días, reivindicando este medio como herramienta de empoderamiento. En el presente artículo, tomando como punto de partida dicha comunicación, se analizará el fenómeno centrándonos en la diáspora siria, siendo el objetivo principal analizar la capacidad de estas manifestaciones escénicas como generadoras de nuevas relaciones y realidades geopolíticas. Es clave aquí la idea de Althusser (2008) de que la cultura no refleja, sino que produce la sociedad, algo que entroncaría con los orígenes del teatro documental y político en Brecht y Piscator; o la de que el arte “describe y, al *mismo tiempo*, altera la sociedad”, de Kosuth (2008, p. 182), quien también reivindica una relación dialéctica con la memoria cultural y el presente para que una sociedad pueda crecer como realidad cultural, haciendo uso de su conciencia social. Otro objetivo relacionado con el primero buscaría analizar cómo

se pueden presentar y representar la realidad y la otredad sin una mirada colonial, patriarcal o proteccionista, y cómo solventar los problemas éticos derivados de este tipo de prácticas, planteados por muchos artistas y teóricos, y para los que Marina Garcés (2011) propone “implicación, y anhelo de verdad, de nosotros y de mundo”, para de ahí pensar la realidad e intentar transformarla.

A través del análisis conceptual, ético y estético, y del estudio comparativo de las propuestas escénicas más relevantes producidas en Europa y Oriente Próximo sobre la diáspora siria, se intentarán encontrar las diferentes claves que puedan ser más eficaces a la hora de contribuir a “[...] idear nuevas formas de estudiar a las personas en tránsito, con una identidad alterada, desestabilizadas y en proceso de cambio” (McDowell, 2000, p. 303), y aplicando las cualidades del concepto de fluidez –utilizado en los estudios de género– de lo permeable, o lo “poroso” y lo “líquido” (si pensamos en Bauman), y juzgando si podemos considerar lo escénico como herramienta para apoyar una nueva política de localización, no solo de cara al migrante, sino también de cara a las diferencias de género e identitarias, alterando los conceptos de percepción del “yo” y “el otro”. Asimismo, valoraremos si podemos considerar la escena un “tercer espacio”, un “entre” (Bhabha en McDowell, 2000, p. 313) en el que poder negociar y desde el que poder empezar a instaurar nuevas maneras de construirse y de relacionarse.

También se analizarán, por estimarse relevantes como referencia comparativa, algunos casos que no están centrados específicamente en la diáspora siria. Se dejarán fuera de análisis aquellas propuestas escénicas que hayan sido planteadas con fines solidarios, pero que no dejan de tratar al “otro” desde lo paternalista y la superioridad, no habiéndose marcado ningún reto en cuanto a enfrentarse a lo escénico como reflejo de la estructura y la jerarquía de ese sistema y esa sociedad que precisamente complican, dificultan y, en muchos casos, hacen imposible la llegada y el acogimiento con dignidad de las víctimas de estos conflictos. Ejemplos de ello serían los programados en 2016 por el Teatre Lliure (*De Damasc a Idomeni*) (De Damasco a Idomeni), y en 2017 por el Teatro Español (*Home*) (Hogar), de los que podemos decir que pretenden dar voz al otro, pero sin el otro, y sin ser conscientes del uso político del cuerpo y del espacio en la escena. En este sentido, recurrimos al rescate que Sánchez (2017) hace del texto de Spivak (2011), *¿Puede hablar el subalterno?* para “desmontar la idea de un sujeto oprimido unitario y transparente” (pp. 71-75).

2 EL VIAJE, REALIDAD Y METÁFORA. SOBREVIVIR O NO

De entre las propuestas analizadas, una de las más representativas es la trilogía centrada en la tragedia del Mediterráneo del español residente en Oriente Próximo Marco Magoa, que comenzó a gestar en 2014 y que pretende ser una metáfora del viaje real de los migrantes, un viaje que podría permitir “desestabilizar una concreta visión de la historia” (McDowell, 2000, p. 306), y cuya estructura precisamente vamos a seguir formalmente en este artículo. En su proyecto, apoyado por las diferentes embajadas españolas, Magoa ha trabajado tanto con protagonistas de la tragedia como con actores profesionales, y está construida en su totalidad a partir de historias y personajes reales que son fruto de diferentes talleres realizados por el director, algo común en bastantes de los casos analizados.

La primera parte, *The Sky and I* (El cielo y yo) (Dirección y dramaturgia: Marco Magoa) se estrenó en septiembre de 2015 en Ammán, Jordania, y se centraba en el abandono de la patria. En ella

participaron veintidós personas procedentes de Siria, Jordania, Palestina e Irak (entre ellos tres niños iraquíes que tuvieron que escapar de su país al llegar el ISIS), creando un paralelismo entre la convivencia escénica y la convivencia real obligada por la supervivencia. El idioma utilizado fue el árabe. La luz, reflejada en tiras de plástico que caían verticalmente, funcionaba como el reflejo del fondo del mar (Fig. 1). Los personajes estaban muertos. Una pantalla proyectaba imágenes de éxodos y de campos de refugiados, que se fundían y confundían con los cuerpos de los protagonistas.



Figura 1. *El cielo y yo* (2015) (“Trilogía del Mediterráneo”). Dir. Marco Magoa
(Fuente: <https://elpais.es>)

El mes siguiente se estrenó en Egipto la segunda parte, *Nothing (Nada)* (Dirección y dramaturgia: Marco Magoa), cuyo objetivo era retratar –en este caso mediante el trabajo de actores profesionales– el miedo, las mafias y los peligros de ese obligado viaje de supervivencia desde Oriente Medio a Europa. Estaba protagonizada por dieciséis egipcios e interpretada también en árabe. La puesta en escena era muy parecida a la anterior, haciendo uso de proyecciones y juegos de luz, y añadiendo a estas el simbolismo de algunos objetos, como chalecos fluorescentes, arpilleras de plástico y fragmentos de maniqués-cuerpos rescatados del mar. A lo largo del escenario se situaba una serie de plataformas blancas, tantas como personajes, que recordaban a balsas y a sarcófagos, en un hermanamiento de testimonios y poesía.

Mare Nostrum. Finis Somnia Vestra (Mediterráneo. El fin de nuestros sueños) (Dirección y dramaturgia: Marco Magoa), la tercera parte, se estrenó en Dinamarca en enero de 2016. Con texto en inglés y protagonizada por un único personaje ficticio que podría ser la encarnación de muchos sirios, y representado por el propio Marco Magoa que, en este caso se ponía el traje del “otro”. Este personaje, Mahmoud, es un joven sirio que tomó un barco en Libia hacia Lampedusa tres días antes y no sabe qué le sucedió en el mar; intenta recordar y mientras lo hace cuenta su vida en Siria, habla de su familia, de sus sueños, del ISIS,... De nuevo, el mar, en este caso, proyectado en pantalla, es protagonista. Mahmoud no sobrevivirá, pero sí lo hicieron los quince protagonistas reales de la tragedia que intervendrán desde los asientos del teatro.

Esta odisea que nos planea Magoa, tanto por su objetivo² –que se basa en dar voz al otro, visibilizar y restaurar la memoria de los que ya no están–, como por su estética multidisciplinar

y su combinación del coro y del individuo –ese individuo al que los mass media no suelen poner rostro³–, tiene muchos puntos en común con la emblemática *Rwanda 94* (Dirección: Jacques Delcuvelierie. Dramaturgia: Marie-France Collard, Jacques Delcuvelierie, Yolande Mukagasana, Jean-Marie Piemme, Dorcy Rugamba, Mathias Simons. Bélgica, 2007) del grupo belga Groupov –que marcó un antes y un después en el género del teatro documental–, formando parte ambas, de las llamadas “realidades dramatizadas” (Sánchez, 2007, p. 17).

También sería una “realidad narrada o dramatizada” *Éxodo* (Dirección: Roberto Cerdá. Dramaturgia: Julio Salvatierra. España, 2016) que ponía el foco en los niños refugiados, inspirándose en el largo poema narrativo “La cruzada de los niños”⁴ de Brecht, en Sebastião Salgado y en Marcel Schwob. Aquí, actores profesionales trabajaban con testimonios reales de refugiados y migrantes, contándonos la historia de un grupo de niños de diferentes nacionalidades y religiones en situaciones de guerra, que buscan refugio. El planteamiento de la obra es también un viaje que para Salvatierra y Cerdá⁵ quiere referirse al perpetuo éxodo en el que vive la Humanidad, en una constante “búsqueda por un lugar y un presente dignos” y que tendría que ver con la idea de “diáspora entre diásporas” de Bauman (2008, p. 6). En su caso, en lugar de localizar la problemática en la diáspora siria, lo que pretenden sus creadores⁶ es que no nos olvidemos del resto de migrantes que en muchos casos son presentados en los medios de comunicación como de “segunda clase” frente a los refugiados sirios. El objetivo principal aquí una vez más sería poner cara a los individuos, yendo del coro al monólogo y, haciendo, podríamos decir, de nuevo, de lo personal, política. El problema a la hora de cumplir este objetivo es que el lenguaje escénico resulta demasiado narrativo y aunque alterna texto, movimiento físico, música original y proyecciones, en cuanto a su procedimiento y su resultado no busca romper ninguna barrera para aspirar a transformar las estructuras exteriores desde la estructura escénica.

3 VENCER LA BUROCRACIA, LA TRANSITORIEDAD Y LA PROBLEMÁTICA DEL NUEVO HOGAR DESDE LO INTERACTIVO Y EL HUMOR

Tras el viaje, son muchas las propuestas escénicas que tienen como tema central la problemática de la “legalidad” y de conseguir la “condición oficial” de refugiado una vez se ha llegado al destino, así como los problemas lingüísticos y culturales a los que en dicho destino hay que enfrentarse. Como explica Bauman (2008):

Cada “comunidad de referencia” establece sus propios requisitos respecto al tipo de papeles que hay que presentar. [...] y con cada nueva escala, el pasado (siempre engrosado por los registros de las escalas anteriores) se vuelve a reexaminar y a reevaluar (p. 12).

En este contexto se encuadraría la performance interactiva *Right of Passage* (Derecho de paso) (Dirección y dramaturgia: colectivo machina eX. Alemania, 2014), que ofrecía al espectador la posibilidad de ponerse en la piel del otro. En este juego teatral interactivo recreaban un campo de refugiados –una “sociotopía autónoma” lo denominan ellos⁷– en un territorio ficticio en el cual los espectadores se tenían que abrir paso a través de una complicada y kafkiana burocracia, pudiendo sentir en sus carnes por unos minutos el estatus de transitoriedad y el riesgo de ser deportados como “ilegales” en el caso de no conseguir los papeles requeridos⁸.

El humor es el código elegido por propuestas como *FRONTex Security* (Dirección: Hans-Werner Kroesinger. Dramaturgia: Regine Dura. Alemania, 2013), que criticaba, bajo el formato

de programa de entrevistas televisivo, la gestión de las fronteras, utilizando la parodia y la comicidad como elementos rupturistas del discurso de lo supuestamente políticamente correcto, y creando, así, un puente para producir una ruptura igual fuera de la escena.

También desde la comicidad se aborda *Les deux réfugiés* (Los dos refugiados) (Dirección y dramaturgia: Mohamad y Ahmad Malas. Francia, 2016) –primero escrita en sirio y después en francés–, dirigida, adaptada y protagonizada por dos gemelos sirios, quienes cuentan su propio exilio en Francia, después de haber estado presos en su país durante cinco años, buscando compendiar a través de su obra los problemas de los miles de refugiados en cuanto a la integración y el aprendizaje del idioma en los países de acogida, así como el infierno burocrático para conseguir el asilo político. “Je suis étranger, mais je suis un homme”⁹ (“soy un extranjero, pero soy un hombre”), será la frase que se repita como una letanía en diferentes momentos del montaje. Como cuentan en *Le Figaro* (Daif, 2016), ellos “no quieren presentarse como víctimas”, sino “hablar de personas desposeídas”. En este caso, los propios hermanos ya eran actores en su país, aunque siempre produciendo y presentando sus obras en secreto y en su propia casa; es un aspecto este a tener en cuenta, puesto que, aunque su intento es el de compendiar la experiencia colectiva, la suya no deja de ser la vivencia específica de dos actores. La puesta en escena, tanto desde lo actoral como desde el uso del espacio y los objetos, se acerca a un código clownesco y poético enmarcado en una sencilla caja negra, y para cuyo trabajo textual tomaron como punto de partida la obra de un polaco refugiado que adaptaron a su propia situación. En este caso el propio actor y creador es el “yo” y el “otro”, y él mismo es quien cuenta su historia y no espera a que sea otro el que la cuente.

El caso de *Djihad* (Yihad) (Dirección y dramaturgia: Ismaël Saidi, 2014), que ha llegado a ser calificada por el gobierno belga de “utilidad pública” (Sasportas, 2016), merecería un apartado independiente, pero se ha decidido incluirlo en este por su utilización del código cómico para tratar un tema tan complejo como la “guerra santa”, buscando desacralizarlo para poder entenderlo mejor, y luchar así contra el fanatismo. Con esa vocación pedagógica y de transformación individual y social, la obra ha sido representada en escuelas, cárceles, etc. Su director explica que la historia que cuentan los tres aprendices de yihadistas que se preparan para marchar a Siria son tres fragmentos de su propia vida, una vida que sufrió la ruptura identitaria de un musulmán nacido en el barrio Schaerbeek de Bruselas (en Sasportas, 2016). Saidi aclara la denuncia doble que con la obra quiere hacer: por una parte el problema social porque “los barrios de estos chicos adoctrinados han sido dejados al abandono”, por otra, “la presión que las comunidades musulmanas ejercen sobre sus fieles”, oponiendo el “nosotros al ellos”; y afirma defender a través de su texto el “entre-sí” (en Chaloyard, 2016), que conectaría con “lo intermedio” en Spivak (en McDowell, 2000, p. 313). La obra, comenta su autor, nació de la necesidad de preguntarse por qué estos jóvenes belgas o franceses volvían al país donde habían nacido para matar a sus compatriotas, y relata el camino de los tres (en este caso, inverso), pasando por Estambul hasta llegar a Damasco, mientras vamos conociendo sus razones para radicalizarse (en Chaloyard, 2016). La perspectiva del conflicto que aquí se plantea se derivaría de la problemática que menciona Bauman (2008) en relación a las megaciudades “como cubos de basura donde se concentran los problemas provocados por la globalización” y como “laboratorios donde se experimenta [...] el arte de convivir con estos problemas (no el arte de resolverlos)” (p. 5). Son “vecindarios porosos” con habitantes “atrapados en el doble (o múltiple) trance de tener una doble (o múltiple) nacionalidad y una doble (o múltiple) lealtad” (Bauman, 2008, p. 7). Desde el punto de vista teatral, es un espectáculo planteado a la italiana, de manera relativamente convencional, y con proyecciones y documentos reales de

la guerra, utilizando el humor, pero sin olvidar lo trágico. Su carácter transformador estribaría en su valentía y en la subversión mediante lo cómico del tema abordado, así como el hecho de representarse también en espacios no teatrales.

4 UN PUENTE ENTRE LA TRAGEDIA GRIEGA CLÁSICA Y LA TRAGEDIA ACTUAL DEL MEDITERRÁNEO

Además de la metáfora latente o paralelismo entre la diáspora siria y la odisea de Ulises en estos proyectos teatrales, son varios los que establecen un puente en cuanto a temática y circunstancias geográficas, políticas y sociales (y también metafórico por lo que al concepto de tragedia se refiere) entre la tragedia griega clásica y la tragedia real actual del Mediterráneo. Dentro de ellos, hay dos cuya referencia es específica.

La primera es *Die Schutzbefohlenen* (Los protegidos) (Dirección: Nicolas Stemmann. Dramaturgia: Elfriede Jelinek. Alemania, 2014), que ponía en boca de un coro de refugiados el lenguaje del discurso dominante, utilizando parte del texto de *Las suplicantes*, de Esquilo (s. V a. C.), obra en la cual las protagonistas, las Danaides, llegan a Argos huyendo de los hijos del rey de Egipto que pretendían obligarlas a casarse con ellos. Allí se hacen suplicantes de Zeus, por miedo a ser forzadas por la violencia masculina de sus perseguidores, y pidiendo asilo al rey de Argos, quien, en un principio duda debido a que ello podría provocar una guerra con Egipto. En *Die Schutzbefohlenen* los protagonistas no son sirios, pero es una de las piezas más controvertidas que se ha realizado sobre el tema de los refugiados. La revista *Critical Stages* (2016) le dedicó un artículo explicando las contradicciones que en opinión del autor hizo aflorar la propuesta de Stemmann, cuyo objetivo, según la crítica Barbara Burckhardt (en Remshardt, 2016) era precisamente mostrar el fracaso de la sociedad y del arte frente a una cuestión tan compleja, mediante una forzada y desigual convivencia en escena de refugiados –contratados en los campos por el director pasando por encima de su “ilegalidad”– y actores profesionales. En el caso del texto, Jelinek, consciente de la complejidad del tema, y de la impotencia y las carencias de su primera versión, lo dejó abierto y sigue reescribiéndolo en su página web¹⁰. A pesar de las contradicciones y el aparente fracaso de la obra que plantea Remshardt (2016), este, aunque se cuestiona si el teatro puede hablar por los refugiados, sigue reconociendo su capacidad resensibilizadora y mediadora de cara a la población –mencionando el texto de Chiel Kattenbelt (2010) “Intermediality in Performance as a Mode of Performativity”–, pero advirtiendo acertadamente del peligro de que este tipo de prácticas se conviertan en una especie de Frontex, extendiendo la soberanía y la jerarquía a la escena. En este caso cabe, obviamente hacernos la pregunta de a qué segmento de población puede alcanzar esta posible capacidad mediadora del teatro, ya que su radio de acción no es tan amplio como se desearía.

La segunda es *Queens of Syria* (Reinas de Siria) (Dirección: Zoe Lafferty. Dramaturgia colectiva. Reino Unido, 2016), protagonizada por trece refugiadas sirias y basada en *Las Troyanas*, de Eurípides (s. V a. C.). Nació como obra de teatro con el apoyo del British Council y hoy se ha transformado en película documental y proyecto transmedia implicando a cincuenta mujeres. Fue fruto del taller de cuatro semanas en Jordania que la directora Zoe Lafferty realizó con mujeres refugiadas sirias y que, convertido en montaje teatral giró por todo el Reino Unido, mezclando las historias reales de las mujeres con la tragedia de Eurípides. El lema de la obra lo repite una de las protagonistas¹¹: “I have a dream. I want the hole world to hear... But I wonder if it will be heard” (“Tengo un sueño. Quiero que todo el mundo lo oiga... Pero me pregunto

si será oído”). El objetivo del proyecto¹² es cambiar la vida de estas mujeres y sensibilizar al espectador británico, y para Lafferty¹³, su interés tiene que ver con exponer la narrativa de las mujeres, su versión de la guerra, acostumbrados como estamos a escuchar la narrativa masculina¹⁴. De aquí su relación directa con *Las Troyanas* de Eurípides, ya que esta obra relata cómo la ciudad de Troya, tras haber sido vencida por los atenienses, queda al mando de las únicas personas sobrevivientes: las mujeres. En la puesta en escena encontramos de nuevo el coro (Fig. 2) y el individuo, y una escenografía sencilla compuesta por unas sillas. Ninguna de las trece mujeres que aparecen en escena había actuado antes y todas reconocen¹⁵ el valor terapéutico y transformador que el proyecto está teniendo para ellas.



Figura 2. *Queens of Syria* (2016). Dir. Zoe Lafferty
(Fuente: <http://queensofsyriatour.com>)

5 LA RECONTEXTUALIZACIÓN, LA IDENTIDAD INTERMEDIA Y LA NOSTALGIA

Ya instalados en el destino, toca recolocarse e intentar saber quién es uno en ese nuevo contexto. Este es el tema abordado en *Déplacement* (Desplazamiento) (2016), del coreógrafo y bailarín sirio Mithkal Alzghair, quien plantea este trabajo (en Lou, 2017) como una interrogación y una reflexión sobre la identidad desmantelada de los cuerpos sirios y sobre la noción de desplazamiento (forzado o voluntario), de la que dice “que no es un documento sobre la guerra de Siria”, sino “una fluctuación de fuerzas” y que la coreografía no se acaba de fijar nunca porque “toca cuestiones fundamentales del sentido de la vida, del ser humano” (Alzghair en Mayen, 2016). Este planteamiento sería otro ejemplo de cómo a través de la equiparación de la forma al contenido en lo escénico se pueden transgredir las fronteras de los límites en la realidad, y tendría que ver con la idea de fluidez citada al principio del artículo. Asimismo, podríamos relacionarlo con las ideas de Peter Brook (2001) de que puesto que el teatro es algo vivo y cambiante, como la vida y como la verdad, no puede tener una forma definitiva. La pieza está compuesta para tres bailarines, entre ellos Alzghair, que, en una escena desnuda, dejan hablar a sus cuerpos, cuerpos que llevan inscritos su identidad y su historia. La coreografía se crea a partir de la deconstrucción de movimientos relacionados con la cultura y la tradición siria; dando lugar así a una reescritura física que ha sido metafórica y materialmente sometida al contagio y a la impregnación de la nueva identidad.

Desde la “no-representación” se planteó la performance *Sous la plage* (Debajo de la playa) (Creación: Marc Villanueva y Gerard Valverde. Dirección y dramaturgia: Marc Villanueva, 2017), inscrita en el ciclo transdisciplinar “Mar de Miralls. Fluxos de migració a la Mediterrània” (Sala Beckett, Barcelona). Mohammed Bitari, periodista refugiado de origen sirio-palestino que formó parte de la investigación y la preparación del material, manejaba en directo esta instalación sonora-visual compuesta de documentos de archivo, sin dejar de ser quien es¹⁶, puesto que en su propio personaje está inscrita su historia, que es la historia de la obra, mientras interrogaba al espectador sobre las paradojas y los discursos que se derivan de los éxodos y los refugiados.

De la mano de esta búsqueda de la nueva identidad, o de esa identidad intermedia, viene la nostalgia, otro de los temas clave en los casos analizados y que es el foco de *Oh mon doux pays* (Oh, mi dulce país) (2017), creada e interpretada por la actriz germano-siria Corinne Jaber y escrita y dirigida por el palestino Amir Nizar Zuabi, programada en colaboración con la ONG Souria Houria en la Cartoucherie de París¹⁷. Para su creación, ambos viajaron al Líbano y Jordania a recoger la palabra de los refugiados. En la obra, Jaber relata estos testimonios, mientras reivindica la dulzura de su país de origen cocinando en directo un plato tradicional sirio. Acompañada por una nevera, un horno, una mesa y los olores y los colores de los ingredientes, mientras cocina va aflorando la memoria del cuerpo y, con ella, como con la magdalena de Proust, la memoria emocional. “Y, cuando miramos atrás y recordamos cómo hemos llegado, ¿cuáles son las historias que compartimos?”, dice Bauman (2008, p. 7).

Wa Yabqa Al Amal (La esperanza permanece) (Creación colectiva. Jordania, 2014) también se centraba en la nostalgia que de su país sentían los veintidós adolescentes sirios, iraquíes y palestinos, que la escribieron y pusieron en escena. Estaba coordinada por la ONG Care, que trabaja especialmente en Oriente Próximo y que tiene como principal foco las mujeres y las niñas. La protagonista era Aya, de diecisiete años, que, como muchos otros niños, debido al trauma sufrido en la huida de su país, dejó de hablar y quien explica¹⁸ cómo su experiencia en este proyecto le ayudó a empezar a superar el trauma sufrido, aspecto que enlaza este apartado con el siguiente.

6 LO ESCÉNICO COMO MEDIO PARA SUPERAR EL TRAUMA Y DECONSTRUIR LOS CLICHÉS

No se puede pasar por alto la importancia de lo escénico como herramienta terapéutica individual y social, algo que podemos dar por descontado en la mayoría de los procesos creativos en los que participan los protagonistas del conflicto, pero que es el centro indiscutible en algunos de ellos, como en *The Caravan* (La Caravana) proyecto de teatro itinerante en El Líbano iniciado en 2016 por el colectivo artístico Beirut DC, financiado por la Unión Europea y UNICEF, y que tiene como objetivo “llevar las voces del valle del Bekaa a la calle”¹⁹.

Se compone de dos grupos: uno de niños y jóvenes sirios que viven en los campos de refugiados y actúan en dichos campos (Fig. 3), y otro formado por actores sirios profesionales —ya que los primeros, por su condición de refugiados no tienen libertad para poder actuar por todo El Líbano—. Aunque las historias cambian en un grupo y otro, la estructura es la misma: con una duración de treinta minutos, los jóvenes narran sucesos de su vida cotidiana en El Líbano, reclamando el derecho al asilo y al amor y denunciando la discriminación que sufren en ese país, provocada por la ocupación militar siria que se prolongó durante años tras la guerra civil. El proyecto lo ideó la libanesa Sabine Choucaire como una forma de terapia social muy cercana



Figura 3. *The Caravan* (2016). Beirut DC
(Fuente: <http://thecaravanlb.wordpress.com>)

al trabajo de Auguste Boal y su Teatro del Oprimido. A partir de un taller en el que participaron trescientos refugiados, se elaboraron veinte historias, ocho de las cuales se guardaron para la pieza. La estética final tiene mucho que ver con las propuestas de los años '60 y '70 de Peter Brook y sus ideas sobre el "espacio vacío". Al final de cada representación, que busca demostrar que sirios y libaneses pueden "vivir juntos" se abre turno de palabra al público para que pueda dar su opinión.

En marzo de 2016 se presentó en París *Winter Guests* (Invitados de invierno) (Dirección: Aurélie Ruby. Dramaturgia colectiva. Francia, 2016) con ocho jóvenes sirios, todos huidos de su país por diferentes circunstancias. El objetivo de esta obra, calificada de "pieza de resistencia" por *Le Monde Diplomatique* (Da Silva, 2016) era realizar un proyecto "hecho por ellos y para ellos", haciendo todo lo posible "para no robarles su historia", confiando en el arte como herramienta para "deconstruir los clichés" (Ruby en Da Silva, 2016). Era una obra multimedia, con vídeo, coreografía inspirada en la danza bûto y música en directo, en la que un coro de voces contaba su vida retrospectivamente, de las dificultades que encontraron al llegar a Europa a los horrores que vivieron en su país. La obra se presentó en "Confluences", en el Festival Périls, cuyos impulsores se niegan a "suscribir el fatalismo y aceptar la guerra, la crisis, la categorización de los individuos y el aumento de los nacionalismos"²⁰, y abrieron un espacio para permitir a los artistas y pensadores sirios "expresarse sobre estos años de lucha política, sobre el exilio y sus consecuencias", y para cuestionarse "sobre la relación entre arte y política, la revolución y la esperanza"²¹.

Hemos visto que los talleres son la base de muchas de las creaciones escénicas analizadas; en algunos casos, estos talleres son utilizados por su poder terapéutico y transformador sin necesidad de mostrar el resultado en público. Trataremos aquí el llevado a cabo por Fadi Fayad Skeiker (Profesor de Artes Escénicas en la Universidad de Jordania) en el campo de refugiados de Tempelhof, Berlín, donde funciona de manera regular un grupo de teatro. Skeiker (2016) publicó posteriormente un artículo en el que explica cómo fue el proceso y sus resultados. El

taller se planteó en principio para tres jóvenes sirios, que trabajarían con improvisaciones y visualizaciones sobre sus experiencias de huida, de espera, de viaje y los nuevos problemas en el país de destino. En un determinado momento, Skeiker decidió romper una barrera e integrar de manera activa en el taller a tres jóvenes alemanes y al director del grupo de teatro del campo, quienes querían asistir de observadores, para empezar así a crear relaciones horizontales que serían extensibles después en la realidad. Skeiker (2016) cuenta cómo al finalizar el taller, consiguió su objetivo de que los protagonistas fuesen capaces de volver a articular sus sueños.

Como ejemplo de proyecto en red, encontramos *The Syrian Monologues* (An artistic solidarity action call) [Los monólogos sirios (Una llamada a la solidaridad artística)] (2016) del grupo israelí Ashtar Theatre—que ya habían realizado en 2010 *The Gaza Monologues* (Los monólogos de Gaza) (2010)—, que busca trabajar en conexión con otros artistas a nivel internacional para dar visibilidad y pedir un cambio político real, además de intentar ayudar a los migrantes a superar el trauma²². Consiste en un conjunto de monólogos que surgieron a raíz de la colaboración con ciento veinte refugiados de diferentes edades y que Ashtar ofrece en su web²³ para ser “usados”, invitando a trabajar de la misma manera que ellos han hecho. Parecida a este proyecto fue la propuesta *Kalimat* (Palabras) (Dirección: Helena Tornero. Dramaturgia colectiva. España, 2016) que ponía en boca de actores profesionales las experiencias de cinco hombres y cinco mujeres refugiados en el campo de Nea Kavala (Grecia). Durante su estreno en el Teatre Nacional de Catalunya, los protagonistas reales de las historias pudieron ver retransmitido el espectáculo en *streaming*.

7 CONCLUSIONES. ¿UN NUEVO MAPA? ¿UNA NUEVA VIDA?

Sánchez (2007) señala en la introducción de su libro *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, diferentes fórmulas escénicas que van de la realidad narrada o dramatizada a la intervención sobre lo real o la participación directa de lo real en escena. Son fórmulas que no tienen por qué conllevar una vuelta al realismo, pero que estarían relacionadas con el activismo político y desdibujarían en algunos casos los límites de la teatralidad, perteneciendo a lo que Sánchez empezó a denominar hace una década “teatralidades expandidas”, en las que podríamos enmarcar las propuestas estudiadas. Como hemos visto, muchas de ellas son proyectos multi y transdisciplinares que, desde lo puramente teatral, la danza, la performance o el uso de las nuevas tecnologías en la escena, diluyen las fronteras entre la realidad y la ficción. En ocasiones son proyectos en red, en los que participan ONGs y alguna institución²⁴.

Se ha podido observar que gran parte de los proyectos analizados son fruto de talleres con creadores bien externos al conflicto, bien cercanos a él, y que presentan al “otro” o las historias del “otro” en escena. A veces, son actores profesionales quienes intentan encarnar la figura de los protagonistas reales, presentándose entonces el problema que plantea Bill Nichols de “qué hacer con la gente, cómo representar a otra persona cuando cualquier representación constituye una amenaza de disminución, fabricación y distorsión” (p. 290). La directora y teórica teatral Beatriz Catani (2000) lo tiene claro: el otro, dice, necesita ser “presentado” y no “representado”, algo que entroncaría con el debate que plantea Spivak en su texto *¿Puede hablar el subalterno?* (2011) que referíamos en la introducción a este artículo. Tanto en el caso de la “presentación” como de la “representación” del otro, los creadores deberían partir del sentimiento de responsabilidad artístico y de la convicción de la función transformadora del arte, en este caso, del teatro; así como de la capacidad para cuestionarse la propia identidad y

de ahí intentar crear en escena ese “tercer espacio” desde el que negociar y poder trazar una nueva política social y de localización, no solo de cara al migrante, sino también en relación al “yo” y al “otro”.

Otras propuestas son iniciativa directa de artistas, creadores o actores que han sido a su vez protagonistas del conflicto, y que presentan en escena sus propias historias o las historias de otros que han pasado por una situación similar a la suya. En estos casos, el uso que se hace del cuerpo es político *per se*, jugando con todo lo que en él hay inscrito de identitario y de cultural, mostrándolo en su nuevo contexto con todos los matices y contradicciones que ha ido adquiriendo en su viaje y su contacto con la nueva cultura, como un cuerpo con una “identidad intermedia” que habita ese espacio intersticial que propone la escena y que sería trasladable al espacio real. El problema que, como contrapartida, hemos encontrado en estos casos es el de que solo se vea reflejado a un segmento de la población en escena, cuando para que esta pueda ser plural y democrática tiene que considerar las exclusiones; para Rosalyn Deutsche “el conflicto, la división y la inestabilidad no dañan [...] la esfera pública democrática: son condiciones de su existencia” (en Bishop, 2005). Y hay que tener cuidado “[...] desde dónde hablamos y de cuáles son las voces para expresarse” porque no todos los otros “tienen la misma voz” (Probyn en McDowell, 2000, pp. 322-323), siendo las mujeres, los niños y las clases desfavorecidas los más afectados, circunstancia que han tenido en cuenta algunas de las obras analizadas. Así, hemos visto como en dos de las obras de la trilogía de Marco Magoa aparecen niños, y en *Éxodo* la infancia es la protagonista²⁵; los adolescentes son el centro en *Winter Guests*, *The Caravan* y en *Wa Yabqa Al Amal*; y de dar voz a las mujeres se encargaba *Queens of Syria*.

Dramatúrgicamente la mayoría de las piezas analizadas son de creación propia, escritas sobre y para la escena, mezclando de nuevo realidad y ficción –diluyendo la idea de personaje–, e historia colectiva e individual. Casi todas hacen uso de documentos y materiales de archivo en diferentes soportes, y en algunas aparecen músicas tradicionales u otros rasgos culturales significativos, tanto del territorio de origen como del de destino (o mezclados). Por un lado, utilizan el poder político y memorial de los testimonios reales para dar voz al otro. Por otro, el poder del juego de la representación/no-representación para crear un distanciamiento que permita reflexionar sobre lo que estamos viendo, pudiendo servir como dice Didi-Huberman (2008) como “documentos de la barbarie” de cara a una posible “arqueología crítica y dialéctica”.

Espacialmente, muchas de ellas son representadas en espacios no convencionales, buscando relacionarse de otra manera con el espectador, al que en ocasiones dan voz una vez acabado el espectáculo. Este replanteamiento del uso del espacio y de la relación actor-espectador sería otra de las claves, y nos llevaría a percibir el arte como un “estado de encuentro” –según apunta Bourriaud (2007, p. 17) en el marco de las prácticas relacionales²⁶– y que hemos podido ver en algunas propuestas de las analizadas, quizá la más clara, *Right of Passage*.

Otro aspecto esencial, ya señalado, es la aparición en casi todos los trabajos, bien como contenido bien como recurso dramatúrgico, de las diferentes etapas del camino de los migrantes, a veces usadas como metáfora o transposición escénica; son etapas que también han servido para articular la estructura de este escrito y que podríamos resumir en: la necesidad de huida, la relación con las mafias, la espera, el viaje y la supervivencia o no a este, la llegada al país de acogida, la complicada burocracia en los campos de refugiados y el estatus de “transitoriedad”, la casi imposibilidad de conseguir el asilo político y los papeles, el enfrentamiento a la nueva realidad lingüística y cultural, la búsqueda de la nueva identidad y la nostalgia.

En mayor o menor medida e independientemente de su eficacia final y su radio de acción, todas las propuestas que hemos visto buscan dar respuesta a la necesidad, que apuntábamos en la introducción, de crear nuevas geografías y formas de estudiar a las personas en tránsito, no solo físico, sino también identitario. Todas comparten la reivindicación política y el deseo de cambio. Todas buscan desplegar un dispositivo y devolverlo a un posible uso común (Agamben, 2006), utilizando la escena como modelo de nuevos modos de hacer y como soporte para reconstruir “el mapa de las identidades y costumbres culturales para todos los implicados” (McDowell, 2000, p. 310). Pero, de los analizados, los proyectos escénicos que mejor cumplen con los objetivos abordados en este artículo las que utilizan la contradicción y la diferencia para crear una serie de tensiones y un desequilibrio que impulsan la reflexión y el cuestionamiento, algo paralelo a la dialéctica escénica de Bertolt Brecht²⁷. Lo mismo opina Sánchez que, tras hacer en *Cuerpos ajenos* un repaso por las tres tradiciones y los tres modelos consiguientes de arte político que propone Rancière, concluye como este que “es por medio de la manifestación del disenso como el arte llega a ser político, no por su eficacia directa en lo real” (Sánchez, 2017, p. 33), un disenso que surge aparentemente de forma paradójica de la tradición estética, buscando “la unidad entre el régimen del arte y el régimen de la política” (Sánchez, 2017, p. 35).

Para concluir, podemos decir que, dentro de la complejidad y la poliedricidad del tema y sin olvidar las limitaciones de lo escénico, es indiscutible que se debe aprovechar su potencial mediador, sensibilizador y político, y esto pasa, ante todo, por replantear los lenguajes, las estructuras, el lenguaje actoral y los procesos creativos y de producción, ya que en ellos están asentadas las bases de nuestra supuesta cultura dominante. En este sentido, serían representaciones útiles o prácticas aquellas manifestaciones artísticas o teatrales que cuestionan el propio hecho de la representación y reconocen su artificio (Sánchez, 2017) (aunque puede que la utilicen como herramienta y como recurso, igual que la ficción) y que plantean la obra como un encuentro entre iguales. Lo político en la escena, como apunta Lehman (1992), tiene que venir de los modos de producción y la manera de usar los signos y no de los temas, respetando además el “nexo entre el signo y el referente” (Nichols, 1997, p. 291). Para Sánchez (2017) “al asumir la dimensión social y procesual de la creación artística, necesariamente retorna la cuestión de la ética”, y simplemente el hecho de “poner el cuerpo, tiene una dimensión práctica con implicaciones éticas y políticas” (p. 37). Según el mismo autor (2017) la ética implicaría libertad, no así los códigos morales, los cuales no son posibles en el ámbito artístico, aunque sí sería necesario señalar unos límites, cada vez más borrosos y complejos debido a la contaminación actual entre realidad y ficción y vida pública y privada.

Debemos aspirar, desde el sentido de la responsabilidad artística y la honestidad, a crear una escena en la que se superen los modelos de opresión, y que no caiga en la “fetichización” y “exotización”²⁸, en este caso, de los refugiados. Necesitamos una cultura y un teatro que eduquen y no “seduzcan” (Bauman, 2008, p. 11), y que intenten contribuir a hacer realidad el reto que planteó Kant de “hospitalidad mutua” en estos nuevos entornos “multicolores y caleidoscópicos” (Bauman, 2008, p. 18). Para ello hay que permitir que la realidad se cuele en las estructuras de la escena, haciendo de esta un territorio también poroso, permeable; de modo que, en un camino de ida y vuelta, la realidad pueda verse modificada por la escena, e intentando que esta, en lugar de ser un arma de dominación, sea una herramienta de liberación. No tenemos las respuestas, pero tenemos la obligación de, al menos, abrir el espacio para plantear las preguntas e intentar ese necesario cambio en “la organización de nuestra imagen mental” (Bauman, 2008, p. 20).

Bibliografía

Agamben, G. (2006). Qué es un dispositivo. Conferencia recuperada de <http://ayp.unia.es/> (20/01/2017)

Alexiévich, S. (2015). *La guerra no tiene rostro de mujer*. Barcelona: Penguin Random House

Althusser, L. (2008). Ideología y aparatos ideológicos del Estado. En *La filosofía como arma de la revolución* (pp. 102-151). México: Siglo XXI

Álvarez-Dardet, A. (19 de septiembre de 2015). La trilogía del refugiado. *Público*. Recuperado de <http://publico.es> (22/01/2017)

Ashtar Theater. <http://ashtar-theatre.org> (22/05/2017)

Bauman, Z. (2008). L'educació en un món de diàspores. *Debats d'Educació, 11*. Barcelona: Fundació Jaume Bofill

Bishop, C. (2005). Antagonismo y estética relacional. *Otra parte. Revista de letras y arte, 5*. Recuperado de <http://revistaotraparte.com> (10/02/2017)

Boal, A. (1980). *Teatro del oprimido 1. Teoría y práctica*. México: Nueva Imagen

Bourriaud, N. (2007). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora

Brook, P. (2001). *El espacio vacío*. Barcelona: Península

Care France (ONG). <http://carefrance.org> (21/05/2017)

Catani, B. (2002). Acerca de lo real. En Archivo virtual de artes escénicas. Recuperado de <http://arteescénicas.uclm.es> (15/03/2017)

Chaloyard, L. (2016). "Djihad": Le rire contre le fanatisme. *Paris Match*. Recuperado de <http://parismatch.com> (27/03/2017)

Confluences. <http://confluences.net> (20/05/2017)

Da Silva, M. (7 de marzo de 2016). "Winter Guests": réfugiés et acteurs syriens. *Le Monde Diplomatique*. Recuperado de <http://blog.mondediplo.net> (10/03/2017)

Daif, I. (17 de noviembre de 2016). Théâtre: deux réfugiés syriens racontent avec humour leur exil en France. *Le Figaro*. Recuperado de <http://lefigaro.fr> (10/03/2017)

Didi-Huberman, G. (2008). Cuando las imágenes tocan lo real. Recuperado de <http://macba.cat> (20/01/2017)

Elfriede Jelinek. <http://elfriedejelinek.com> (20/02/2017)

Esfera Pública. <http://esferapublica.org> (26/05/2017)

Garcés, M. (2011). La honestidad con lo real. Recuperado de <http://tea-tron.com> (02/03/2017)

Kosuth, J. (2008). Artist as Anthropologist (extracts). En S. Johnstone (ed.), *The Everyday: Documents of Contemporary Art* (182-183). Cambridge: MIT Press.

Louh, D. A. (29 de enero de 2017). Marseille: Théâtre: «Déplacement» Mithkal Alzghair. Recuperado de <http://souriahouria.com> (02/03/2017)

Lehman, H.T. (2013). *Teatro posdramático*. Murcia: CENDEAC.

machina eX. <http://machinaex.de> (20/05/2017)

Martínez, C. & Guardia, I. (Julio de 2016). El teatro documental. Una herramienta para devolver a la ciudadanía su imaginario y su memoria. En J. M. Álvarez (Presidencia), Congreso Iberoamericano de Comunicación. Comunicación Cultura y Comunicación. Congreso llevado a cabo en Madrid

Mayen, G. (2016). Ce que danser peut faire. *Mouvement, septembre 2016*. Recuperado de <https://labellescenesaintdenis.com/> (06/03/2017)

McDowell, L. (2000). *Género, identidad y lugar*. Madrid: Cátedra

Queens of Syria. <http://queensofsyriatour.com> (18/05/2017)

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós Ibérica

Remshardt, R. (2016). Fugitive Performance: Nicolas Stemann's *Die Schutzbefohlenen* and the Medial Matrix of Refugee Theatre. *The IATC webjournal/Revue web de l'AICT*, num. 14, diciembre 2016. Recuperado de <http://critical-stages.org> (29/05/2017)

Sánchez, J. A. (2017). *Cuerpos ajenos. Ensayos sobre ética de la representación*. Segovia: La Uña Rota y ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha

Sánchez, J. A. (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor

Sala Beckett. <https://salabeckett.com> (06/06/2017)

Sasportas, V. (27 de septiembre de 2016). "Djihad", radical contre le fanatisme. *Le Figaro*. Recuperado de <http://lefigaro.fr/> (10/05/2017)

Skeiker, F. F. (2016). Conducting a Theatre Workshop for Syrian Refugees at Berlin's Tempelhof Center. *Arab Stages, Volume 5, Number 1*. Recuperado de <http://arabstages.org> (28/05/2017)

Spivak, G. Ch. (2011). *¿Puede hablar el subalterno?*. Buenos Aires: El cuenco de plata

The Caravan. <https://thecaravanlb.wordpress.com> (28/05/2017)

NOTAS

1. Las traducciones del catalán al castellano de las citas de Bauman en el texto son de la autora.
2. Objetivo que el propio director siente como “un deber” y como un “regalo” al pueblo árabe (Magoa en Álvarez-Dardet, 2015).
3. Algo que plantea Lehman (1999) al hablar de teatro posdramático –donde se encuadraría el teatro documental y/o político al que pertenecen las propuestas que estamos analizando– es que este debe ser proporcionador de una “estética de la responsabilidad” frente al sistema de comunicación engañoso de los mass media (pp. 427-429).
4. Publicado en 2011 por la editorial El jinete azul (Madrid).
5. Reportaje rescatado de <http://rtve.es> (15/05/2017)
6. Íbidem
7. En <http://machinaex.de> (20/05/2017)
8. Proyecto similar, pero centrado en la frontera mexicano-estadounidense, es la instalación 360º titulada *Carne y arena. Virtualmente presente, físicamente invisible*, que el director mexicano Alejandro González Iñárritu estrenó este año 2017 en el Festival de Cannes.
9. Vídeo recuperado de <http://france24.com> (20/05/2017)
10. <http://elfriedejelinek.com> (15/03/2017)
11. Vídeo recuperado de <http://youtube.com> (18/05/2017)
12. En <http://queensofsyriatour.com> (18/05/2017)
13. Vídeo recuperado de <http://youtube.com> (18/05/2017)
14. Objetivo compartido por el libro *La guerra no tiene rostro de mujer*, de la premio Nobel Svetlana Aléxievich (2015), en este caso centrado en el papel de las mujeres soviéticas en la II Guerra Mundial.
15. Vídeo recuperado de <http://youtube.com> (18/05/2017)
16. Este “rechazo” en escena del personaje es algo que desde los años ‘60 empezaron a hacer los actores del grupo estadounidense The Living Theatre, y es un elemento común en el teatro documental y, en general, en muchas manifestaciones teatrales posdramáticas.
17. Espacio del emblemático Théâtre du Soleil, que, encabezado por Arianne Mnouchkine, desde su fundación en los ‘60 ha peleado por hacer un teatro transformador y social.

18. En <http://carefrance.org> (21/05/2017)
19. Recuperado de <https://thecaravanlb.wordpress.com> (28/05/2017)
20. Recuperado de la web Confluences. <http://confluences.net> (20/05/2017)
21. Íbidem
22. En <http://ashtar-theatre.org> (22/05/2017)
23. Íbidem
24. En este caso se debe evitar que el sistema y la jerarquía de la institución se trasladen a la escena.
25. En mayo de este año se estrenó la obra *La rebelión de los hijos que nunca tuvimos*, de Quique y Yeray Bazo, en el Teatro María Guerrero de Madrid; una “fábula” para ilustrar la noticia de la Oficina Europea de Policía sobre los 15.000 niños refugiados y desaparecidos al llegar a Europa, con un destino casi tan terrible como el origen que dejaron atrás.
26. Aunque Bishop (2005) cuestiona la supuesta democracia de las prácticas relacionales que defiende Bourriaud, ya que para ella, sus “microtopías” son unidireccionales y normalmente no incluyen a los excluidos de la sociedad.
27. En el teatro dialéctico de Brecht, en lugar de relacionarse de manera armónica todos los elementos que componían la escena, lo hacían de una manera enfrentada, provocando una distorsión y una reflexión que después era trasladada al espectador.
28. Esta es la denuncia que el colectivo LGBTQI Refugee Solidarity Group realizó mediante un vídeo declaración a la performance *The Place of the Thing*, de Roger Bernat, boicoteada por dicho grupo y programada en la Documenta14 (que desde que comenzó su primera fase en Atenas fue acusada de ser una “explotación de refugiados”). [Recuperado de <http://esferapublica.org> (26/05/2017)]

