

**EL ARTE IMPOTENTE**  
**Un estudio sobre arte, autonomía y**  
**transformación social**

**ADRIÁN PRADIER**

*ESAD de Castilla y León*

*Universidad Internacional de La Rioja (UNIR)*

*Universidad de Valladolid (UVa)*

**EL CONCEPTO DE TRANSFORMACIÓN SOCIAL:**  
**DEFINICIÓN, PROTAGONISTAS Y ALCANCE**

LA DEFINICIÓN DE UN CONCEPTO como el de transformación social no es tarea fácil. La razón estriba en sus aires de obviedad: parece evidente que la sociedad se transforma cuando hay un cambio en ella. Sin embargo, no todo cambio social implica una transformación. La aprobación de políticas municipales de acción social favorables a la sensibilización sobre los inmigrantes en un barrio tradicionalmente xenófobo no sería capaz de realizar por sí sola esa transformación. En el mejor de los casos se introduciría una modificación sustantiva tan solo en el escenario político municipal, con lo que se estaría apuntando en una determinada dirección social y cultural, cuando no educativa y familiar. Pero también podría surgir el indeseable efecto contrario, aumentando los índices de desconfianza ciudadana hacia el inmigrante. No todo cambio, por más que afecte al conjunto de la sociedad, se acompaña necesariamente de su respectiva transformación.

Podemos definir la transformación social como el resultado de aquellos procesos iniciados o impulsados bajo el doble propósito de incrementar los beneficios y reducir los perjuicios sociales, mediante un cambio sustancial de la propia sociedad. La ecuación precisaría, al menos, del concurso de cinco variables: 1) agentes capaces de trenzar la ley en el Derecho público y velar por su ejecución efectiva; 2) una firme determinación; 3) una buena

dotación de medios y recursos, tanto humanos como materiales, con los que aplicar, explicar y replicar la norma; 4) un buen índice de influencia en la «nueva esfera pública» [Beas 2011], lo que abarca no solo los canales de comunicación tradicionales –y, en buena medida, en vía de obsolescencia–, sino también aquellos disponibles en las redes; pero, sobre todo, 5) se necesitaría mucho tiempo, a veces del paso de generaciones enteras, para que la transformación se hiciera totalmente efectiva. Los atajos no sirven: aunque las revoluciones o las guerras se presenten como escenarios rápidos y rentables de transformación social –y, por ello, atractivos para muchos de quienes la promueven– el terreno que abona la dialéctica de vencedores y vencidos, poco permeable a la mutua comprensión o la reconciliación necesita de más tiempo y trabajo persuasivo que ningún otro.

La variedad de motivaciones, propósitos y actores que animan los movimientos de transformación social permite confirmar su estrecho vínculo con el concepto de sociedad civil. Sin ser exclusivos de las sociedades democráticas, estos procesos se vinculan lógicamente con la noción de democracia, en la medida en que los valores asociados a ella –entre ellos, el de la perfectibilidad de la vida en sociedad– se corresponden, a su vez, con aquellos que garantizan la existencia necesaria de la propia sociedad civil [Rodríguez Mojón 1997: 17-18]; dicho de otro modo, las entidades que habitualmente conforman la sociedad civil son las que acaban protagonizando, cuando no dirigiendo, los impulsos necesarios para la transformación social. Los actores típicos, por tanto, coinciden con aquellos que conforman la sociedad civil, lo cual incluye un amplio espectro de entidades que dirigen sus actividades hacia la vida pública, esfera en la que expresan, defienden y animan «los intereses y valores de sus miembros u otros basados en consideraciones éticas, culturales, políticas, científicas, religiosas o filantrópicas» [The World Bank 2013: 1]. Normalmente se incluyen aquellas organizaciones físicas u online, no gubernamentales y sin ánimo de lucro; los movimientos sociales de acción o identidad colectiva; las comunidades de fe en torno a un credo y/o un líder religioso; los sindicatos y las organizaciones laborales representantes de los intereses de los

trabajadores; los empresarios sociales que emplean enfoques innovadores y/u orientados al mercado, atendiendo a resultados sociales y ambientales; las asociaciones de base y actividades a nivel local; y, por último, las cooperativas de propiedad y controladas democráticamente por todos sus miembros [World Economic Forum 2013: 8]. Esto no implica que el activismo en favor de la transformación social sea exclusivo de la sociedad civil. Tampoco se deriva que los límites de la transformación hayan de ajustarse al ámbito estricto de los pacientes *in actu*, sino más bien al principio más general de las «partes afectadas» [Weiskel 2002: X; Attfield 2005: 36]; así, por ejemplo, las asociaciones ecologistas impulsan transformaciones sociales en beneficio de todas las «partes afectadas», no solo los presentes, sino aquellos todavía no natos y, por tanto, sujetos de derechos *in potentia*; por su parte, las instituciones museográficas en sus ámbitos de sensibilización, o las entidades preocupadas por la memoria de los desaparecidos en guerras, dictaduras, expediciones o eventos catastróficos pueden hacer mucho en favor de sujetos beneficiarios *in absentia* —que es tanto como decir *in memoriam*.

En síntesis, no solo existe un tipo de enfoque o actividad en la lucha por la transformación social, aunque sin duda la mayor parte del activismo depende de la sociedad civil, lo que incluye un inmenso grupo de entidades, tanto mayor en tamaño y variaciones cuanto mayor sean los índices de tolerancia de una sociedad hacia lo diverso y policromado. De todas las posibilidades nos interesa, en el marco de este artículo, el activismo propiamente artístico en el ámbito de la transformación social. Y, en particular, la dimensión del arte en calidad de agente de esa misma transformación. La pregunta que anima el desarrollo, por lo tanto, es la siguiente: ¿qué papel puede jugar el arte en los procesos de transformación social? ¿Es posible un arte *positiblizador* de transformaciones sociales o, por el contrario, debe limitarse —por ser su lugar específico de trabajo— a la crónica de acontecimientos?

Este artículo se divide en tres partes: la identificación de dos modalidades de participación del arte en la encrucijada de la transformación social —como cronista o como activista—; los

sacrificios necesarios en el caso de la adopción de un papel de agente del cambio; y, por último, el estudio de un caso de arte y transformación social a propósito de un tema de interés mediático en nuestro país y, en los últimos años, abordado frecuentemente por la práctica artística: el asunto de la memoria histórica y, en particular, de la búsqueda y exhumación de cadáveres de desaparecidos durante la Guerra Civil y el período posterior.

#### MODALIDADES DE LA PARTICIPACIÓN ARTÍSTICA EN LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL Y LOS TRES SACRIFICIOS DEL ARTE EN LA ENCRUCIJADA DE LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL: RESULTADO, AUTONOMÍA Y PROTAGONISMO

Existen, al menos, dos formas en las que arte y transformación social pueden enlazarse. La primera y más intuitiva indica la capacidad de la práctica artística para ser cronista del cambio. El objetivo del investigador consiste aquí en analizar el papel de las artes en su contribución al relato de la transformación social, un ámbito en el que la nómina de ejemplos es ciertamente extensa y variada. Las tareas del investigador se concretan en delimitar cuándo la representación es autónoma o, por el contrario, cuándo forma parte expresa de la propaganda o responde más bien a posicionamientos ideológicos. Es preciso averiguar, con la debida cautela y respeto hacia el propio objeto de investigación, en qué punto empieza la iniciativa del artista o la del activista; si ambas dimensiones son o no indisolubles; si, en suma, existe o no la posibilidad de analizarlas por separado.

La segunda forma de participación define el arte en su papel de agente de la propia transformación. Bajo esta perspectiva, la actividad artística, así como la obra resultante que le es propia, es interpretada o directamente comprendida en su potencial transformador. Según los defensores de esta posición, especialmente activos en los tiempos de las vanguardias artísticas, se revela en el arte la posibilidad de iniciar, incrementar o modificar sustancialmente acontecimientos concretos en los que se abran cursos de acción encaminados al cambio o la disruptión social, convirtiendo al artista y su obra no solo en testigo y testimonio, sino en activista necesario e instrumento indispensable de la propia transforma-

ción. El cambio de estatuto se hace extensivo al propio espectador, del que se espera algo más que una mera contemplación de las obras: se espera, en suma, la toma de una posición concreta en el proceso que se pretende iniciar o fortalecer.

Cualquier propuesta de esta naturaleza ha de enfrentarse a problemas ineludibles: en primer lugar, las dificultades a la hora de obtener información cuantitativa no restringida únicamente a los costes materiales de la intervención (*inputs*) o las consecuencias materiales inmediatas (*outputs*), sino abierta a valores intangibles no inmediatos de mejora ciudadana (*outcomes*). Así, uno de los mayores obstáculos en la tarea de evaluar el impacto transformador de la actividad artística se circumscribe al ámbito de las propias resistencias institucionales, cuando no de los propios artistas, a la hora de abordar un modelo evaluativo global y no circunscrito a la mera «cultura de la subvención». Pese a que el avance en el desarrollo de indicadores evaluativos de políticas culturales ha avanzado considerablemente, el esquema general de intervención tiende a ser el que marca la relación entre recursos invertidos (*inputs*) y resultados tangibles obtenidos (*outputs*), pero no sobre consecuencias de la actividad (*outcomes*), salvo cuando estas se presentan de manera inmediata y, en consecuencia, sin perspectiva, pero fáciles de implementar en mecanismos de análisis de datos [AEGIS 2004: 30].

Este modelo de análisis del retorno *inmediato* de la inversión estimula la creación de *resultados* artísticos finales y no de *procesos* mediadores, posibilitadores o capacitantes, lo que acaba generando un círculo vicioso de financiación, apoyo o sensibilización en el que, lejos de contribuirse a la transformación social, se elude en beneficio de campañas espurias de sensibilización o, en el peor de los casos, la sacrifica en beneficio de la consigna ideológica de turno, cuando no *ad maiorem gloriam* del mecenas político correspondiente o del artista comprometido no solo con la causa, sino también con su prestigio y su caché. A este respecto, Sara Selwood escribía en 2002 que los estudios relacionados con el impacto de la cultura en procesos de transformación se solían centrar en la carencia de pruebas determinantes que permitieran evaluar la eficiencia de los proyectos en relación a los resultados

propuestos, o aspectos tan básicos como «la atribución de causalidades o los impactos a largo plazo, en oposición a los inmediatos» [2002: en línea].

El segundo problema, consustancial al intento de evaluación de la eficiencia del arte, responde a los cambios de estatuto y, sobre todo, a los sacrificios que tanto artista como espectador han de hacer en la encrucijada de la transformación social. El primero de ellos afecta directamente al problema estético del resultado artístico: la evaluación del proceso no puede ser estética, sino asociada a los procesos de transformación social en los que la calidad artística de los productos no es un factor determinante de la propia intervención. La expresión artística se concibe así como un *medio* para la participación, la emancipación, la transformación, pero nunca como un *fin* en sí misma. Por lo tanto, se produce un desplazamiento de la evaluación *estética* del producto hacia la consideración *técnica* de la obra como facilitadora cognitiva, como interlocutora válida entre el artista, mediador, y el sujeto interviniente, partícipe y protagonista del proceso. Ello no impide la tasación de las propuestas en calidad de objetos estéticos, como tampoco niega el innegable valor artístico de algunas manifestaciones concretas. Pero, desde luego, el rol del artista se resitúa, provocando el traslado de su agencia —y agenda— a un lugar de periferia. En términos de Don Adams y Arlene Goldbard [2005: 22], célebres activistas estadounidenses:

[...] mientras que el resultado lo es todo en muchos enfoques de artes convencionales —lo único que importa es lo que termina en el escenario en el momento en que se levanta el telón—, aquí no se permite que el producto determine en exceso la naturaleza del proyecto.

Ligado directamente al anterior, el segundo sacrificio consiste en que la puesta al servicio de intereses distintos de los genuinamente artísticos genera una pérdida inevitable de autonomía que no solo afecta al contenido de la intervención, sino también al propio modo de abordarlo, que es donde reside propiamente el criterio estético. Si, al menos desde el siglo XVIII, existe un programa moderno para las artes, donde estas inventan no solo las obras, sino también la legalidad que les es propia [Pareyson

1988: 30], el compromiso del arte con la sociedad y, en particular, con su transformación no puede a ser fácil desde el momento en que se da este inevitable tránsito hacia la heteronomía. De hecho, es una idea bien conocida que donde reside el valor del arte no es en la intervención directa sobre la sociedad, sino en la posibilidad de favorecer un tipo de experiencia o relación que, en sí misma, constituye un evento singular, distinguido y consecuentemente autónomo en relación a otros, capaz de iniciar procesos de emancipación. Esa autonomía de lo estético implica, en el caso de la recepción de las obras de arte, que la experiencia lograda es posible gracias al despliegue de una legalidad independiente, tal y como lo ha entendido la tradición kantiana y los defensores del concepto de desinterés estético, por ejemplo, Monroe C. Beardsley, John Hospers, Jerome Stolnitz o, en España, Alfonso López Quintás, entre muchos otros. Sin embargo, no es menos cierto que este enfoque puede acabar resituando la actividad artística entre aquellas actividades humanas que, con mayor o menor fortuna, consiguen un paréntesis en las preocupaciones de la vida, lo que no tiene por qué contemplar valor o acción alguna relacionada con la transformación social. En otras palabras, tal vez la autonomía de la experiencia estética, como el correlato de la autonomía del arte, pueda contribuir a la mejora estética de la ciudadanía (Schiller), pero no necesariamente de su activismo (Adorno). Sin embargo, las sospechas de que conduzca a un conservadurismo social (Schopenhauer) o, incluso, a una satisfacción de intereses de clase burguesa (Marx), reduce el valor formativo de la experiencia estética a un mero, aunque saludable y posiblemente necesario, entretenimiento [Menke 1997: 14-15; Eagleton 2001: 60].

Por último, se precisa una pérdida de protagonismo del artista en beneficio de los propios intervenientes y en aras de su propia intervención, especialmente en aquellos casos en los que se trate de grupos participantes de procesos de arteterapia o de arte comunitario: el artista deja de convertirse en creador para ser el posibilitador o mediador en el marco de una «relación transferencial» [Collette 2011: 83]. En palabras de Ascensión Moreno [2010: 6], «el vínculo posibilitador se basa en la creencia

en las capacidades del usuario y respeta su protagonismo»; un desplazamiento, sin embargo, al que muchos artistas no están dispuestos, ni siquiera dentro de contextos específicos de arte comunitario [Adams & Goldbard 2005: 25]. Sin embargo, es el resultado inevitable de quien desea sumarse a la transformación social por la vía del activismo: el individuo desaparece detrás de su oficio y en aras de algo más importante que la satisfacción de su propio narcisismo, pues lo trasciende por completo.

#### UN CAMPO DE ESTUDIO: EL TEATRO DE LA MEMORIA EN ESPAÑA<sup>1</sup>

Anabel Gracia Martínez, autora de *La Guerra Civil y el franquismo en el teatro español actual*, divide en tres las fases en las que la dramaturgia española del último cuarto del siglo XX y comienzos del XXI afronta el problema de la memoria histórica de la Guerra Civil, la dictadura y la transición democrática: 1) reconciliación e identidad (1975-1983); 2) crítica y disidencias (1987-1990); y 3) justicia y reparación (1993-presente). El estudio particular que proponemos se centra en el tratamiento del tercer período y, en particular, en el tiempo que se abre desde la promulgación de la Ley 52/2007, de 26 de diciembre, de la Memoria Histórica y las distintas controversias suscitadas en torno al problema de la ubicación de cadáveres sin identificar y las circunstancias burocráticas, políticas e ideológicas que caracterizan los procesos de exhumación y posterior enterramiento. Por tanto, podemos definir provisionalmente el «teatro de la memoria» en España como aquel que abunda en los períodos inmediatamente posteriores al año 1936 y que dramatúrgicamente hace referencia a los mismos y, en particular, a los capítulos asociados a la «monolítica negativa

---

<sup>1</sup> La siguiente sección forma parte de una ponencia titulada «Documentos, víctimas y testigos. Problemática estética y estrategias de autenticidad en el nuevo ‘teatro de la memoria’» presentada en el II Congreso de la Asociación Internacional de Teatro del Siglo XXI, celebrado en la Université de Strasbourg los días 15 al 18 de marzo de 2016, bajo el tema *Nuevas Tendencias del Teatro del siglo XXI*. Una versión impresa de aquella intervención, que incluye a su vez un estudio sobre propuestas de corte performativo, puede encontrarse en Molanes y Reck [2019].

constante, rotunda y visceral del régimen» de trazar políticas de reconciliación que, en relación a los vencidos, fueran efectivas «en el marco de un pluralismo que les reconociera el derecho a su identidad» [Bernecker 2011: 64]. En consecuencia, se trata de un teatro que trabaja en favor de la memoria de los vencidos, los olvidados y los desaparecidos durante la contienda — por lo tanto, y en principio, de ambos bandos — y la represión posterior, lo que incluye tanto a las dos Españas, como a la Tercera [Riera 2016].

La producción teatral sobre exhumación de desaparecidos y reparación de la memoria es muy escasa, a diferencia de la literaria, donde el repertorio es algo mayor<sup>2</sup>. Preguntado por el asunto, José María Pedreño, presidente de la Federación Estatal de Foros por la Memoria hasta enero de 2015, respondía en una entrevista que dos eran los problemas de la participación del teatro en el debate: en primer lugar, la falta de compromiso e implicación por parte de los profesionales del sector, lo que conduce a que las pocas obras existentes «casi siempre las representan aficionados y ocasionalmente»; y, en segundo lugar, el «déficit historiográfico del teatro español», al que le «hace falta», decía, «más realismo, en grandes cantidades» [Público, 4 de enero de 2010]. Dejando a un lado las cláusulas poéticas y temáticas de Pedreño, no es menos cierto que su intervención invita a realizar algunas reflexiones.

Es conveniente, primero, distinguir cuándo el drama histórico se sirve del conflicto o la represión posterior «como telón de fondo», como «colorido histórico al drama» [Gracia 2016: 198]. Esta circunstancia, lejos de trabajar en beneficio de la memoria histórica, lo hace atendiendo a otros intereses, no siempre artísticos — sin entrar a señalar, se percibe en ocasiones un cierto oportunismo tanto en ciertos autores como en ciertas compañías. Pero hay también un conjunto de propuestas que se incardinan

<sup>2</sup> E.g. *Soliloquio de grillos* (2002) de Juan Copete; *Père Lachaise* (2003) de Itziar Pascual, gracias fundamentalmente al personaje de Secundino; *Entrañas* (2005) de Diego Lorca y Pako Merino; *A la cuneta* (2008) de Manuel Molins; *De vegades la pau* (2009) de Josep M. Diéguez; *Peus descalços sota la lluna d'agost* (2009) de Joan Cavallé; *La habitación 42* (2014) de Víctor Boira; *Flores de España* (2015) de Raúl Quirós.

bajo los mismos propósitos de quienes trabajan por la recuperación de la memoria histórica: pretenden, de hecho, contribuir a la transformación social española desde la perspectiva que lideran las entidades por la recuperación y la reconciliación —aunque el debate, en los últimos años, se centre más en la primera que en la segunda. Más allá de los dramas históricos y obras similares, que limitan su actividad a la modalidad de la crónica y cuyo género consideramos suficientemente explorado<sup>3</sup>, existen propuestas escénicas en la línea de un activismo más determinante que logran contribuir al debate de una forma cualitativamente distinta a la crónica de sucesos, pasados o presentes, ficticios o no, e intentan contribuir —cuando no iniciar— procesos de transformación social en relación al asunto siempre delicado de la memoria histórica.

Esta opción la desarrolló en España la cooperativa madrileña Teatro del Barrio. Defensores de un teatro, tal y como reza su página web, nacido «del hambre de realidad» y bajo la convicción de que, «por terrible que sea, puede ser transformada, si se conoce», sus fundadores trazan una línea de creación dramatúrgica articulada en: 1) la colonización de nuevos espacios urbanos orientados al debate, la reflexión y la crítica [Oñoro 2016: 383]; 2) la ayuda en la toma de posición ciudadana en torno a temas de interés público; y 3) la presentación del espacio teatral como lente de aumento. Elementos definitorios del proyecto son así la construcción de comunidades asamblearias, la vocación asociativa, la carencia de ánimo de lucro o la política activa desde el concepto de participación ciudadana, relación que termina conformando un ideario cercano al concepto de «democracia participativa» [Ramírez Nárdiz 2013: 24-26].

El proyecto parte del principio programático, y en buena medida poético, de que cambiar la realidad pasa por un conocimiento minucioso de la misma que comunicativamente aspire a

<sup>3</sup> La bibliografía sobre el mismo no es muy abundante, quizás porque todavía está pendiente la discusión acerca de si es o no un «género» dramático aparte [Gracia 2016: 105-109], aunque destacan, no obstante, los trabajos de Fernández Ariza [2003: 217-232], Floeck [2006: 185-210; 2011: 97-119], Pérez-Rasilla [2009: 143-159] y Amo-Sánchez [2009: 403-420; 2012: 57-71; 2014: 39-67].

la exhaustividad. Para ello es preciso suministrar al ciudadano materiales de juicio suficientes sobre los cuales pueda construir una crítica informada. Cualquier moción dramática que se presente al público —que es más bien comunidad o asamblea— debería, en consecuencia, presentar los elementos estructurales del conflicto con la máxima precisión y claridad, sin faltar a la verdad de los hechos y las palabras. Es aquí donde cobra importancia la opción del teatro *verbatim* como el medio expresivo elegido, siguiendo la terminología acuñada por Derek Paget [1987: 317-336]: un conjunto de técnicas de creación y montaje dramatúrgico, con el propósito ulterior de explicar las consecuencias que generan decisiones políticas de gran complejidad y que es necesario explicar [Kritzer 2008: 185]. Debido a la concreción de los asuntos elegidos y a la expresa renuncia a tratar «los grandes temas generales o ideológicos» [Ladra 2008: 45], esta variante del teatro documento se caracteriza por la gran cantidad de agentes y discursos que articulan los acontecimientos a tratar en escena, a lo que contribuye fundamentalmente el revuelo mediático —o la completa ausencia del mismo—, en cuya trama se incluyen hoy día las redes sociales. En esta línea, el teatro *verbatim* procuraría un «re-montaje» *desgajado* del ruido mediático, no a partir de fábulas ficcionales sobre trasfondos no ficcionales —lo que sería más propio del teatro documento tradicional o de los dramas históricos mencionados con anterioridad—, sino desde una composición fidedigna con testimonios de personas reales, normalmente recogidos de entrevistas, material publicado o grabado con anterioridad. Esta orientación técnica y dramatúrgica convierte al teatro en un instrumento privilegiado para dar «voz a lo que no tiene voz» [Hare 2005: 112], o en un medio para «proyectar voces y opiniones que de otro modo quedarían sin oír» [Luckhurst 2008: 201], hasta el punto de que para algunos pasa a convertirse en una «práctica de la democracia» con base en la propia práctica artística [Hare 2005: 112; Paget 1987: 317]. Por otro lado, este giro político muestra, también, el deseo de mostrar la potencia de la escena para profundizar en las honduras de la arena sociopolítica [Lane 2010: 59; Luckhurst 2008: 201-202] e, incluso, para servir como «documento testimonial mediante una

brecha reducida al mínimo entre la realidad y la representación teatral» [Hauthal 2013: 152].

Es preciso añadir que, debido a un recrudecimiento académico de los límites del concepto *verbatim*, así como por una deriva periodística que devino en confusión de géneros, Derek Paget, el fundador del término en 1987 publicó en 2009 un artículo en el que distinguía: 1) aquellos trabajos que se nutren de hechos y testimonios orales en torno a los mismos, como las obras de David Hare *The Permanent Way* [2003], sobre los accidentes ferroviarios de Southall, Ladbroke Grove, Hatfield y Potters Bar, o el montaje o *Stuff Happens* [2004], sobre los prolegómenos de la Guerra de Irak; y 2) aquellas propuestas construidas sobre una transcripción fidedigna de los testimonios, con frecuencia grabados o recogidos con anterioridad al propio montaje. En este sentido, Paget considera que mientras las obras auténticamente *verbatim* guardan una conexión más íntima «con el teatro documento del pasado en términos de su uso más fluido del espacio escénico y de las intervenciones más flexibles de los actores» [2009: 234], en el caso de «obras de prueba documental» [O'Connor 2013: 4] u «obras de tribunal» (*tribunal plays*) la técnica es más rígida, hasta el punto de que cristaliza y a veces colapsa en el orden textual, escénico y actoral. En el primer grupo encontraríamos montajes muy representativos, como *Talking to Terrorists* [2005], escrita por Robin Soans y dirigida por Max Stafford-Clark, sobre el fenómeno terrorista y la percepción social del mismo; o *Unprotected* [2006], firmada por el cuarteto formado por Esther Wilson, John Fay, Tony Green y Lizzie Nunnery, y dirigida por Nina Raine, sobre la industria del sexo en la ciudad de Liverpool. En el segundo grupo encontraríamos, fundamentalmente, la colección de *tribunal plays* de Nicolas Kent al mando de la prestigiosa compañía londinense Tricycle Theatre [Edgar 2014: 4-40], un trabajo que abarca una producción de más de veinte años de existencia desde 1994. Y también encontraríamos alineados en esta misma forma de trabajo dramatúrgico los montajes *Ruz-Bárcenas* [2014], firmada por Jordi Casanova y dirigida por Alberto San Juan, y *El pan y la sal*.

*Juicio a la memoria histórica* [2015]<sup>4</sup>, a partir de un texto original de Raúl Quirós y dirección de Andrés Lima. Ambas constituyen la incursión de Teatro del Barrio en el territorio *verbatim* y la segunda, en particular, sobre el territorio de la memoria histórica.

Los hechos presentados en esta última se remontan a octubre de 2008, cuando el juez de la Audiencia Nacional Baltasar Garzón se declaró competente para investigar la desaparición de las víctimas del franquismo. En su auto identificaba a los autores de un plan de exterminio sistemático de oponentes y de represión que terminó con 114.266 desaparecidos. El 16 de octubre de 2008 admitiría a trámite las denuncias de veintidós asociaciones de familiares de desaparecidos, autorizando también las exhumaciones de diecinueve fosas. Tras una serie de disputas sobre un tema de competencias y jurisdicciones, el fiscal jefe de la Audiencia Nacional, Javier Zaragoza, se opuso a la apertura del proceso, acusando a Garzón de iniciar una «causa general» contra el franquismo y pidiendo la nulidad de la investigación, alegando que los hechos se hallaban prescritos y perdonados por la Ley de Amnistía de 1977. Este fue el principal argumento que alegó el sindicato Manos Limpias el 27 de mayo de 2009, fecha en la que el Alto Tribunal admitió a trámite la querella, imputando al propio juez por un presunto delito de prevaricación: al haber atribuido a personas fallecidas delitos ya prescritos; al inculpar a personas amnistiadas por la Ley 46/1977, de 15 de octubre, de Amnistía; y, finalmente, al arrogarse competencias que no le eran propias. Poco después, la asociación Libertad e Identidad y el partido político Falange Española y de las JONS –expulsada del juicio el 23 de abril de 2009– presentaron sendas querellas en términos muy similares a los ya presentados por Manos Limpias. Tras muchos vaivenes, el Consejo General del Poder Judicial terminaría suspendiendo cautelarmente al juez el 14 de mayo de 2010, un mes después de que se convocara en toda España una manifestación de apoyo a Garzón. El juicio tuvo lugar entre el

<sup>4</sup> El montaje fue retomado del 20 al 23 de septiembre de 2018 en la Sala Principal del Teatro Español.

31 de enero y el 8 de febrero de 2012, y quedó absuelto el 27 de febrero de ese mismo año.

La idea era proporcionar al espectador, resituado en su condición originaria de ciudadano, información en torno a las dificultades de cumplir algunas medidas que la Ley de la Memoria contempla en su articulado, en particular las relativas a la búsqueda y exhumación de desaparecidos. Para ello, Quirós realizó una transcripción casi literal del juicio, aunque introdujo algunos cambios orientados al montaje final con el fin de agilizar su dramaturgia. Esto nos indica las debilidades estrictamente dramáticas del evento original, para cuya escenificación se tomaron tres decisiones: la depuración de términos legales y técnicos, con el fin de lograr «una dramatización más sencilla»; un cambio en el orden temporal de las sesiones; y, por último, una selección del *dramatis personae* –en concreto, Luis Navajas Ramos, del Ministerio Fiscal, no aparece en la obra. El texto recogía también los testimonios de algunos participantes del juicio, con el ánimo puesto en sensibilizar sobre su presunta situación de desamparo. De hecho, el montaje incluyó la intervención de los testigos llamados a declarar en el juicio a petición de Gonzalo Martínez Fresneda, abogado de Garzón: María Martín López y Pino Sosa Sosa, supervivientes de la represión franquista; Fausto Canales Bermejo y Josefina Usulén Jiménez, familiares de desaparecidos; y Ángel Rodríguez Gallardo, de la Universidad de Vigo y miembro de la Comisión Memoria Histórica de Ponteareas (Pontevedra).

Algunos rasgos formales del montaje parecen ir en detrimento de su valor artístico y en favor de otro tipo de intereses heterónomos que favorezcan un tipo de actitud abiertamente distinta de la propiamente estética o simplemente lúdica, propia de las artes escénicas. En realidad, el espectador es aquí tratado expresamente como el miembro de una comunidad de intereses sociales y políticos, de una asamblea que dirige su atención no tanto hacia el teatro como forma de arte significativa, como «estructura del sentir» [Eagleton 2005: 148], sino más bien como medio de información carente de sesgos o de doctrina y por el que somos convocados a tomar posiciones. En este sentido, destaca el hecho de que a pesar del potente elenco de actores –formado,

entre otros, por Nuria Espert, José Sacristán o Emilio Gutiérrez Caba –, el formato elegido para su puesta en escena fuera el de una lectura dramatizada, sin mayor pretensión artística que la de poner *sub specie* teatral, *i.e.* comunitaria, una condensada reproducción del juicio, mediante una escenificación limitada a dos largas mesas a ambos lados del escenario y dos centrales, simulando la disposición real de la sala. En este sentido, quizá lo más reseñable del montaje fuera su poder de convocatoria, el interés público que despertó en medios de comunicación y redes sociales y el debate posterior, en el que intervinieron cuatro de los testigos del juicio original que figuraban, además, entre los propios personajes del montaje. Del teatro *verbatim* se pasaba fácilmente a formas cercanas, aunque no exactamente iguales, al teatro-foro.

La problemática del teatro documento afecta tanto al nivel epistemológico, como al genuinamente estético. En relación al primero, Carol Martin ha señalado que a los habituales problemas que genera en la familia del realismo escénico la «ansiedad sobre la verdad y la autenticidad» [2010: 1] o la cuestión de la responsabilidad del artista –¿quién es el autor y cuál es su papel?–, el teatro documento añade la posibilidad de ser otra forma de propaganda, más aún, «su propio sistema de medias verdades construidas en aras de argumentos específicos» [2010: 20]. Tomando unas palabras de Stephen J. Bottoms, el realismo escénico practicado por propuestas como Teatro del Barrio pretende mostrar la «representación transparente» de una conducta como si se tratara de «la vida misma», pero, en realidad, no hace sino proveer al espectador de una «perspectiva de autor construida sobre la realidad», por más que la propuesta se haga eco o, incluso, tome literalmente aspectos constitutivos de eventos históricos. Desde el proceso de selección hasta la propia determinación del espacio escénico corren el riesgo, en última instancia, de generar sesgos cognitivos, cuando no ideológicos, que pueden afectar la propia recepción del «espectador» reconstituido en «ciudadano». Y, en relación al teatro *verbatim*, Bottoms se muestra igualmente crítico, pues además de argüirse con igual validez el sesgo propio de la mirada de autor sobre los acontecimientos

narrados, su condición es doblemente ilusoria «al presentar un ‘realismo’ que se propone presentarnos el discurso de personas ‘reales’ involucradas en eventos ‘reales’, antes que meramente ficcionales» [2006: 59].

Por otro lado, es notorio que no cualquier evento sirve a los propósitos del teatro *verbatim*, por honestos que sean los deseos del dramaturgo, o por intenso que sea el grado de controversia pública: tanto los estudiosos como los impulsores de esta forma de teatro insisten con frecuencia en que se trata de una manera de hacer teatro, de practicar una cierta «dramaturgia de lo real» [Martin 2010: 1] y, por lo tanto, de una forma artística, cuyas normas no pueden plegarse por completo a los objetivos políticos si el precio a pagar consiste en el sacrificio de la relación genuinamente artística con el espectador –en otras palabras, los fundadores del teatro *verbatim* creen firmemente en la autonomía artística del mismo a la hora de elegir los motivos y durante el propio proceso creativo. Esto implica que el propio material dramatúrgico ha de mantenerse en estrecho contacto con el entorno sociopolítico al que hace referencia, pero sin renunciar a su dimensión estrictamente artística, lo cual supone, de hecho, un problema desde la perspectiva de la transformación social que, recordemos, implica la renuncia a la autonomía artística en favor de la heteronomía –y cuya alternativa, en una primera aproximación, resulta difícil de sostener habida cuenta de los propósitos del género. De esta forma y a pesar de todas las cautelas, la relación estructurada de los hechos situados en escena han de someterse a ciertos rasgos de genuina *teatralidad* y, por tanto, satisfacer una genuina preocupación estética por el resultado, en aspectos clave como la modulación de la tensión dramática en favor del conflicto o la elaboración de una dramaturgia de personajes que permita su eficiente tránsito a escena, su alzamiento en «espesor de signos» [Barthes 1964: 61] y, en suma, su consumación exitosa sobre el escenario en tanto que dispositivo escénico.

La aspirada radicalización estética, por último, termina provocando un rechazo de cualquier «exuberancia teatral» [Garson 2015: 180] y, por ende, performativa –o sea, autorreferencial y constitutiva de realidad. Esto dificulta la emergencia de ex-

trañamientos conscientes en el propio proceso de expectación, pero no por la fortaleza del montaje para despertar procesos de identificación sentimental —contrarios, en última instancia, a los propios procesos de concienciación ciudadana—, sino porque apenas hay elementos artísticos que afrontar en el mismo. Este es uno de los precios que hubo de pagar el montaje de Andrés Lima, quien al buscar esa «comunión de lo real y lo simulado», esa «fusión de ambos» [Martin 2010: 2] intentó sacrificar la dimensión genuinamente artística en favor de algo completamente distinto. Sin embargo, de ello no se infiere la carencia de técnica u oficio en los proponentes, muy al contrario, tanto director como dramaturgo realizaron una importante y eficiente labor de edición de textos, mientras que los intérpretes intentaron desplegar un buen trabajo de impersonación en relación a sus personajes, aunque sin ser especialistas en las técnicas asociadas al método *verbatim* [Cantrell 2013: 37, 44-46, 127-30, 136-137]. Paradójicamente, tales tácticas de ocultamiento del autor y de los propios actores en beneficio de los hechos desnudos o de los personajes puros refuerzan el valor de la crítica de Bottoms, pues de un lado se incentivó la dimensión representacional que se pretendía eludir al provocar la mirada del espectador «al actor y a través del mismo con la intención de ver más allá de él o de ella hacia la persona real» [Taylor 2013: 371; de Waal 2015: 25]. En otras palabras, pese a que el resultado no fuera *artísticamente* valioso, sí que hubo preocupación *artística* por el mismo, colisionando, de nuevo, las cláusulas artísticas del compromiso *verbatim* con el sacrificio de los fines propiamente estéticos que un proceso de transformación social exigiría.

#### A MODO DE CONCLUSIÓN: EL ARTE IMPOTENTE

La propuesta analizada se redefine aquí como un instrumento heterónomo al servicio de intereses estrictamente sociales y políticos, en aras de una transformación social ocasionada por la conversión del espectador en ciudadano y el cumplimiento de tres sacrificios: protagonismo del artista, autonomía y resultado. Sin embargo, el énfasis del propio autor en su escasa o nula inter-

vención dramatúrgica reivindica, paradójicamente, su papel en la conformación de su «mundo del escritor a la hora de editar y juxtaponer los materiales recogidos», en una especie de *excusatio non petita, accusatio manifesta* [Bottoms 2006: 59]. Asimismo, es más que previsible la presencia, en algún grado, de problemas más que habituales en cualquier forma de teatro documento: «tergiversación, generalización, sesgos, embellecimiento de los hechos y protesta política» [Lane 2010: 73]. Este problema neutraliza el éxito de la obra como agente de transformación social, porque el protagonismo tanto de los artistas intervenientes, como del propio autor y director, siguen siendo indiscutibles.

Asimismo, la comunidad de espectadores a la que se dirige Teatro del Barrio es normalmente favorable a sus intereses, es decir, se trata de ciudadanos que, en términos generales —aunque convendría la realización de un estudio estadístico para confirmar esta hipótesis— comparten ideológicamente las consignas de la orientación ideológica pretendida antes incluso de la misma intervención y, por tanto, son poco dispuestos a ponerlas en duda: por más que sean referidos como «asamblea», «barrio» o «ciudadanía», no son sino espectadores amables, cuando no simpatizantes, confesos o no, de la doctrina oficial de la empresa. Es obvio que el participante medio de este tipo de eventos forma parte de lo que Denis Huismans denominó en 1961 «sociedad estética», «que goza de relativa autonomía respecto del conjunto de la sociedad» [2002: 126] y cuyos miembros participan de una forma de entender el arte como una excrecencia de sentido del mundo que permite comprenderlo mejor —lo cual no es poca cosa: ese es el sentido de la crítica—, asumirlo o, simplemente, disfrutarlo. Esta comunidad de ciudadanos amistosos, que permite ver la continuidad, constitutiva de toda realización escénica «entre lo estético y lo social» [2011: 14], se conforma, sin embargo, sobre un vínculo tan temporal y efímero como la propia representación. De hecho, esa pertenencia previa a esta sociedad estética en particular favorece y predispone para una expectación artísticamente madura, condicionada por una «atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte» [Danto 1964: 580] que, sin embargo, tiende a sostener una concepción conservadora en su relación con el mismo (en el sentido indicado en la segunda

sección de este artículo): tan sofisticada como satisfactoria de los intereses de clase —la misma cuyas bases pretende socavar—, la relación se condena a la falta de activismo y al disfrute contemplativo que desesperadamente se pretende eludir.

Es de notar que, frente a estas posiciones propias del teatro *verbatim*, otros artistas han querido explorar los límites de la ficcionalización tanto de opciones poéticas más clásicas, como del propio realismo *verbatim* practicado por Teatro del Barrio, en la convicción de que la creación de espectadores informados sacrifica la dimensión artística, mientras que la búsqueda de espectadores emocionados ablanda la recepción política. Su propuesta consiste en sublimar al espectador en un «testigo-spectador» (*spectatorial witness*) [Wake 2013: 33-56] y al «personaje» en un «testigo vivo». En esta línea de trabajo se sitúan normalmente propuestas que: incluyen personas vivas que pueden testimoniar eventos traumáticos y sobre las que recae una parte o todo el peso dramatúrgico de la realización escénica; modifican la relación con el espectador en el marco de una pretendida «poética de la autenticidad» para dar «un sentido de contacto directo con personas reales y verdaderas representaciones de sus vidas y contextos sociales» [Mumford 2013: 153; Garde & Mumford 2016: 69-88]; y por último, desestabilizan el rol tradicional del espectador, con la intención de generar un tipo de «expectación ética» [Wake 2013: 42] que trasciende la mera respuesta empática ficcional —propia del teatro tradicional— y la fría información crítica —propia del teatro *verbatim* en su forma de *tribunal play*. En estas maniobras de «teatralización de lo real» destaca el papel de compañías como la norirlandesa Theatre of Witness [Sepinuck 2013], la inglesa Quarantine [Delgado-García 2015: 94-98; Ladra 2008: 46-48], la alemana Rimini Protokoll [Delgado-García 2015: 94-112] o la española Pez Luna Teatro —anteriormente Alkimia 130—, que en 2013 estrenó el montaje *Exhumación. Materia Cruda*, montaje final de carrera dirigido y protagonizado por Mercedes Herrero, orientado precisamente al asunto de la memoria histórica y la exhumación de cadáveres. Esta tendencia, sin embargo, presenta su propia problemática, propia de montajes expresivistas y, por tanto, no carente de riesgos, pero necesitada de otro lugar para su estudio.

En conclusión, toda propuesta que neutralice cualquiera de los tres sacrificios aludidos con anterioridad ha de limitarse a la realización de una crónica de los hechos, revelándose incapaz de jugar un papel activo en cualquier proceso de transformación social. En el caso estudiado, el protagonismo de los artistas y la predisposición militante de sus espectadores se revela aquí como uno de los elementos que oponen mayor resistencia a su posibilidad de transformación social activa. En realidad, la toma de una decisión ética [Fischer-Lichte 2011: 30] iniciadora o partícipe de transformaciones sociales solo podría hacerse en el marco de contextos artísticos colectivos, auténticamente comunitarios. Contextos quizá dependientes de patrones o mecenas capaces de imponer normas de acción a los creadores, en el interior de programas mayores de intervención y evaluación, lo que, por cierto, facilitaría su conversión en mediadores o posibilitadores. Espacios, en suma, que favorecieran el triple sacrificio del protagonismo del artista, de su autonomía y del valor de sus resultados en beneficio de algo mayor y más importante. De hecho, si la actividad forma parte de un conjunto de iniciativas encaminadas a la propia transformación social, pero con carácter previo a la misma y, por tanto, asumiendo los tres sacrificios indicados, entonces es posible, tal y como se recoge en la Agenda 21 de la Cultura, «promover la implementación de formas de evaluación del impacto cultural para considerar, con carácter preceptivo, las iniciativas públicas o privadas que impliquen cambios significativos en la vida cultural de las ciudades» [2004: 10]. La difusión de esta idea ha facilitado la emergencia de documentos de trabajo y manuales muy útiles para la evaluación del impacto cultural en la mejora de las sociedades, como, por ejemplo, la *Guía para la evaluación de las políticas culturales locales* de la Federación Española de Municipios y Provincias de 2009 [Escudero Méndez 2008]. Sin embargo, hasta el momento en que el arte, en la encrucijada de la transformación social, no realice los tres sacrificios indicados y no someta su impacto a criterios evaluativos a largo plazo (*outcomes*) se resolverá siempre impotente para hacer algo distinto de la crónica, siempre sesgada, de los acontecimientos.

## BIBLIOGRAFÍA

## FUENTES

BOIRA, VÍCTOR (2014): *La habitación 42: memoria olvidada*, Madrid, Antígona.

BRITAIN, VICTORIA *et al.* (2014): *The Tricycle: Collected Tribunal Plays 1994-2012*, Londres, Oberon Books.

CAVALLÉ, JOAN (2009): *Peus descalços sota la lluna d'agost*, Tarragona, Arola.

COPETE, JUAN (2003): *Soliloquio de grillos*, Mérida, De la Luna Libros.

DIÉGUEZ, JOSEP M. (2009): *De vegades la pau*, Tarragona, Arola.

HARE, DAVID (2006): *Stuff Happens*, Londres, Faber & Faber.

— (2013): *The Permanent Way*, Londres, Faber & Faber.

HERRERO, MERCEDES (2016): *Exhumación. Materia cruda* [inédito].

MOLINS, MANUEL (2008): *A la cuneta* [inédita].

PASCUAL, ITZIAR (2003): *Père Lachaise*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro.

QUIRÓS, RAÚL (2015): *El pan y la sal. Flores de España*, Madrid, Punto de Vista Editores.

SEPINUCK, TEYA (2013): *Theatre of Witness. Finding the Medicine in Stories of Suffering, Transformation, and Peace*, Londres y Filadelfia, Jessica Kingsley Publishers.

SOANS, ROBIN (2005): *Talking to Terrorists*, Londres, Oberon Books.

WILSON, ESTHER; FAY, JOHN (2006): *Unprotected*, Londres, Josef Weinberger.

## ESTUDIOS

AMO-SÁNCHEZ, ANTONIA (2014): «Dramaturgias de lo imprescriptible: un teatro para la recuperación de la memoria histórica en España (1990-2012)», en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, XXXIX, 2, pp. 341-369.

— (2012): «El teatro de la recuperación de la memoria histórica en España: zanjar el pasado abriendo zanjas», en *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*, 17, pp. 57-71.

— (2009): «Du silence des fosses à la parole de la scène: mémoire du franquisme dans le théâtre espagnol contemporain» en *Les réélaborations de la mémoire dans le monde luso-hispanophone*, eds. N. Fourtané y M. Guiraud, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, pp. 403-420.

AEGIS (Australian Expert Group in Industry Studies, University of Western Sidney) (2004): *Social impacts of Participation in the Arts and Cultural Activities*. Disponible en: [https://www.stategrowth.tas.gov.au/\\_data/assets/pdf\\_file/0003/160833/Social\\_Impacts\\_of\\_the\\_Arts.pdf](https://www.stategrowth.tas.gov.au/_data/assets/pdf_file/0003/160833/Social_Impacts_of_the_Arts.pdf). [Consultado el 20 de octubre de 2019].

BARTHES, ROLAND (1964): *Essais critiques*, París, Éditions du Seuil.

BEAS, DIEGO (2011): *La reinvenCIÓN de la política. Obama, internet y la nueva esfera pública*, Barcelona, Península.

BERNECKER, WALTHER L. (2011): «El debate sobre las memorias históricas en la vida política española», en *Escribir después de la dictadura. La producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e Hispanoamérica*, ed. J. Reinstädler, Madrid y Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, pp. 63-96.

BOTTOMS, STEPHEN J. (2006): «Putting the Document into Documentary: an Unwelcome Corrective?», en *The Drama Review*, L, 3, pp. 56-68.

CANTRELL, TOM (2013): *Acting in Documentary Theatre*, Londres, Palgrave MacMillan.

COLLETTE, NADIA (2011): «Arteterapia y cancer», en *Psicooncología*, VIII, 1, pp. 81-99.

DANTO, ARTHUR C. (1964): «The artworld», en *The Journal of Philosophy*, LXI, 19, pp. 571-584.

DELGADO-GARCÍA, CRISTINA (2015): «Making Time: The Prefigurative Politics of Quarantine's Entitled», en *Performances of Capitalism, Crises and Resistance: Inside/Outside Europe*, eds. M. Zaroulia y Ph. Hager, Basingstoke y Nueva York, Palgrave MacMillan, pp. 94-112.

EAGLETON, TERRY (2001): *La estética como ideología*, Madrid, Trotta.

EDGAR, DAVID (2014): «Verbatim Theatre [Verbatim]», en *The tricycle. Collected Tribunal Plays 1994-2012*, eds. V. Brittain, N. Kent, R. Norton-Taylor y G. Slovo, Londres, Oberon, pp. 4-40.

FERNÁNDEZ ARIZA, CARMEN (2003): «La memoria histórica en el teatro de la transición democrática», en *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 144, pp. 217-232.

FLOECK, WILFRIED (2006): «Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español reciente», en *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, ed. J. Romera Castillo, Madrid, Visor, pp. 185-202.

— y GARCÍA MARTÍNEZ, ANA (2011): «Memoria y olvido entre bastidores: Guerra Civil y franquismo en el teatro español después de 1975», en *Escribir después de la dictadura: la producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e Hispanoamérica*, ed. J. Reinstädler, Madrid y Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, pp. 97-119.

GARDE, ULRIKE; MUMFORD, MEG (2016): *Theatre of Real People. Diverse Encounters at Berlin's Hebbel am Ufer and Beyond*, Londres y Nueva York, Bloomsbury Publishing.

— (2013): «Postdramatic Theatre and Productive Insecurity: Destabilizing Encounters with the Unfamiliar in Theatre from Sydney and Berlin», en *Postdramatic Theatre and the Political: International Perspectives on Contemporary Performance*, eds. K. Jürs-Munby, J. Carroll y S. Giles, Londres, Bloomsbury Publishing, 2013, pp. 147-164.

GARSON, CYRIELLE (2015): «The Changing Aesthetics of Verbatim Theatre: from Engaged Theatre to Globalization», en *Aesthetics and Ideology in Contemporary Literature and Drama*, eds. M. González y R. Agostini, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, pp. 175-192.

GEORGI, CLAUDIA (2014): *Liveness on Stage. Intermedial Challenges in Contemporary British Theatre and Performance*, Berlín, Walter de Gruyter.

HAUTHAL, JANINE (2013): «Realisms in British Drama since the 1990s: Anthony Neilson's Realism and Gregory Burke's Black watch», en *Realism in Contemporary Culture: Theories, Politics, and Medial Configurations*, eds. D. Birke y S. Butter, Berlín, Walter de Gruyter, pp. 146-177.

HOSPERS, JOHN (1955): «The Concept of Artistic Expression», en *Proceedings of the Aristotelian Society*, 55, pp. 313-344.

HUISMAN, DENIS (2002): *La estética*, Mataró-Barcelona, Montesinos.

KEMP, GARY (2003): «The Croce-Collingwood Theory as Theory», en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 61, pp. 172-193.

KRITZER, AMELIA HOWE (2008): *Political Theatre in Post-Thatcher Britain: New Writing, 1995-2005*, Londres, Palgrave Macmillan.

LADRA, DAVID (2008): «Último teatro británico: del teatro-documento al teatro verbatim», *Primer Acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, 323, pp. 39-48.

LANE, DAVID (2010): *Contemporary British Drama*, Edimburgo, Edinburgh University Press.

LUCKHURST, MARY (2008): «Verbatim Theatre, Media Relations and Ethics», en *A concise Companion to Contemporary British and Irish Drama*, eds. N. Holdsworth y M. Luckhurst, Oxford, Blackwell, pp. 200-222.

MARTIN, CAROL (ed.) (2010): *Dramaturgy of the Real on the World Stage*, Hampshire, Palgrave MacMillan, pp. 1-14 y 17-26.

MENKE, CHRISTOPH (1997): *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, Madrid, Visor, 1997.

MOLANES, MÓNICA; y RECK, ISABELLE (eds.), (2019): *Teatro hispánico en los inicios del siglo XXI. Hibrideces, transgresiones, compromiso y diseño*, Madrid, Visor.

MORENO GONZÁLEZ, ASCENSIÓN (2010): «La mediación artística: un modelo de educación artística para la intervención social a través del arte», en *Revista Iberoamericana de Educación*, LII, 2, pp. 1-9.

— (2016): *La mediación artística. Arte para la transformación social, la inclusión social y el desarrollo comunitario*, Barcelona, Octaedro.

MUMFORD, MEG (2013): «Rimini Protokoll's Reality Theatre and Intercultural Encounter: Towards an Ethical Art of Partial Proximity», en *Contemporary Theatre Review*, XXIII, 2, pp. 153-165.

O'CONNOR, JACQUELINE (2013): *Documentary Trial Plays in Contemporary American Theater*, Carbondale, Southern Illinois University Press.

ÓNORO, CRISTINA (2016): «Otras maneras de habitar el espacio urbano: los Nuevos Espacios y Formatos teatrales de Madrid (2008-2014)», en *Espacios urbanos en el teatro español de los siglos XX y XXI*, ed. C. Bauer-Funke, Hildesheim, Zúrich y Nueva York, Georg Olms Verlag, pp. 377-394.

PAGET, DEREK (1987): «Verbatim Theatre: Oral History and Documentary Techniques», en *New Theatre Quarterly*, III, 2, pp. 317-336.

— (2009): «The 'Broken Tradition' of Documentary Theatre and Its Continued Powers of Endurance», en *Get Real. Documentary Theatre Past and Present*, eds. A. Forsyth y C. Megson, Hampshire, Palgrave MacMillan, pp. 224-238.

PÉREZ-RASILLA, EDUARDO (2009): «La memoria histórica de la postguerra en el teatro de la transición: la generación de 1982», en *Anales de Literatura Española*, 21, pp. 143-159.

RAMÍREZ NÁRDIZ, ALFREDO (2013): «La democracia participativa y su desarrollo. Introducción teórica a la democracia participativa», en *Democracia participativa y participación ciudadana. La experiencia de la ciudad de Alicante*, Alicante, Ayuntamiento de Alicante y Editorial Club Universitario, pp. 15-36.

RIDLEY, AARON (2003): «Expression in Art», en *The Oxford Handbook of Aesthetics*, ed. J. Levinson, Oxford, Oxford University Press, pp. 211-227.

RODRÍGUEZ MOJÓN, MARISA (1997): «¿Qué entendemos por Sociedad Civil?», en *Cuadernos de Estrategia*, 89, pp. 17-36.

SANSANO, GABRIEL (2014): «De fosses i fantasmes. Memòria, trauma i identitat en l'escena catalana actual», en *Journal of Catalan Studies*, 17, pp. 4-22.

SELWOOD, SARA (2002): «Measuring Culture», en *Spiked*, 30 de diciembre. Disponible en: <https://www.spiked-online.com/2002/12/30/measuring-culture/> [Consultado el 15 de octubre de 2019].

DE WAAL, ARIANE (2015): «Staging Wounded Soldiers: The Affects and Effects of Post-Traumatic Theatre», en *Performance Paradigm*, 11, pp. 16-31.

WAKE, CAROLINE (2013): «The Accident and the Account. Towards a Taxonomy of Spectatorial Witness in Theatre and Performance Studies», en *Visions and Revisions. Performance, Memory, Trauma*, eds. B. Trezise y C. Wake, Copenhague, Museum Tusculanum Press & Performance Studies International, pp. 33-56.

WEISKEL, TIM (2002): «Donald Brown's Foreword: Political Power and Moral Authority», en *Ethical Problems with the United States' Response to Global Warming*, ed. D. A. Brown, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers.