

**LA FIGURA DEL NO-ACTOR EN LAS PROPUESTAS
DE CROSS BORDER PROJECT Y PONT FLOTANT.
ESPECTADOR, COMUNIDAD Y DEMOCRACIA¹**

THE FIGURE OF THE NON-ACTOR IN THE PROPOSALS
OF CROSS BORDER PROJECT AND PONT FLOTANT.
SPECTATOR, COMMUNITY AND DEMOCRACY

Mariángeles RODRÍGUEZ ALONSO

Universidad de Murcia
ma.rodrigueزالonso@um.com

Resumen: El presente trabajo explora el modo específico en que los espectáculos de Cross Border y Pont Flotant incorporan la figura del no-actor a la escena y el ejercicio de expectación que sus propuestas vindican desde esta democratización del espacio de la actuación. Exploraremos así espectáculos que se adscriben claramente al modelo del teatro foro —¿*Qué hacemos con la abuela?* o *La chica que soñaba* del Cross Border— en los que el público deviene espectador y, por tanto, sujeto ejecutante de la acción dramática; y, de otra, propuestas —como *El hijo que quiero tener*, *Como piedras* o *Las siete diferencias* de Pont Flotant— en las que la inclusión de no actores en el proceso de creación y de exhibición de los espectáculos genera dinámicas de recepción que debilitan la frontera entre el espacio de la *poiesis* y el de la expectación favoreciendo una exacerbación de la *communitas*.

Palabras clave: Cross Border Project. Pont Flotant. No-actor. Comunidad. Teatro social.

Abstract: This paper explores the specific way in which the shows by Cross Border and Pont Flotant incorporate the figure of the non-actor to the stage and the exercise of expectation that their proposals vindicate from this democratization of the performance space. We will thus explore shows that are clearly ascribed to the forum theater model —¿*Qué hacemos con la abuela?* or *La chica que soñaba*, by Cross Border— in which the audience becomes a spect-actor and, therefore, a performing subject of the dramatic action; and, on the other hand, proposals —such as *El hijo que quiero tener*, *Como piedras* or *Las siete diferencias*, by Pont Flotant— in which the inclusion of non-actors in the process of creation and exhibition of the shows generates dynamics of reception that weaken the boundary between the space of *poiesis* and space of expectation, favoring an exacerbation of *communitas*.

Keywords: Cross Border Project. Pont Flotant. Non-actor. Community. Social Theatre.

¹ Este texto se encuadra en las actividades del proyecto de investigación *Teatro sin teatro: teoría y práctica del no actor en la escena española contemporánea*. PERFORMA 3 (PID2023-149349NB-I00). Financia: Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

1. LA CRISIS DE LA INTERPRETACIÓN MIMÉTICO-REALISTA EN LA ERA DE LAS ARTES VIVAS. DEL CUESTIONAMIENTO DEL *LIVENESS* A SU CELEBRACIÓN

Desde los años sesenta del pasado siglo es común el empleo del término *artes vivas* para referirse a una concepción expandida de las artes plásticas y escultóricas. La escena no ha sido ajena a esa evolución y ha presentado frecuentemente el término para aludir a “manifestaciones, espacios o ámbitos que se distancian del teatro burgués” (Sánchez Acevedo, 2024: 580). Es claro que las nuevas teatralidades que emergen en la escena contemporánea se erigen sobre un claro cuestionamiento de la interpretación mimético-realista. La última escena ha redefinido profundamente el concepto de actuación, alejándose del paradigma clásico basado en la identificación emocional y psicológica entre actor y personaje. Los trabajos de Richard Kirby (1965, 1972), a los que posteriormente aludiremos, son muy elocuentes a este respecto. El paisaje que se genera ofrece una amplia galería de posiciones y posicionamientos diversos que se distancian del drama realista burgués —logocéntrico y sustentado en el concepto de representación clásico— y que ponen el acento, ya sea desde la afirmación, ya sea desde el cuestionamiento, en elementos *a priori* definitorios y constitutivos del fenómeno escénico tales como el *liveness*, el *convivio* o la presencia.

La diversidad de propuestas performativas que ofrece la escena más reciente permite observar dos tendencias *a priori* divergentes en la transformación de los paradigmas de actuación. De una parte, podemos situar aquellas prácticas en las que la contundente incorporación de lo tecnológico desemboca en una progresiva deshumanización del concepto mismo de actuación persiguiendo el cuestionamiento y la problematización de elementos, hasta el momento, constitutivos y definitorios de lo teatral, tales como el *liveness* o la presencia. Desde estas propuestas, en ocasiones, la no comparecencia humana queda suplida por objetos, máquinas y huellas digitales que evidencian y escenifican la desaparición del personaje —tal y como sucede en la obra *33rpm and a Few Seconds* (2012) de los libaneses Rabih Mroué y Lina Saneh o en *Felicidad.es* (2009) de los valencianos David Espinosa y África Navarro—. O bien, en los casos en los que la comparecencia se da, queda discutida la necesidad del directo mediante el juego con proyecciones que se perciben como resultado de un circuito cerrado en directo y finalmente se revelan pregrabadas —tal y como sucede en *El esfuerzo constante de ganarse la vida* (2019) del bailarín Vicente Arlandis—, o aquellas en las que asistimos a la problematización misma de los límites entre presencia y ausencia desde el empleo en la escena de hologramas que discuten nuestra percepción de lo real —tal y como ocurre en la propuesta del belga Kris Verdonck *M, a Reflection* (2012)—, por apuntar algunos casos nacionales e internacionales con proyección en la escena española.

De otra parte, se hallan aquellas propuestas performativas que, tras la quiebra de la representación, enfatizan la presencia aurática del artista y, por ende, de lo vivo y de lo

auténtico como elementos nucleares de una nueva actuación-acción. Adscribiríamos aquí prácticas que abogan por la supresión de la simulación desde una presencia real, exagerada —como revelan los espectáculos de Angélica Liddell—, que apuestan por la corporalidad hasta la extenuación de los intérpretes —pensamos también en las propuestas de Luz Arcas—, o por estrategias que apelan directa y frontalmente al público —como también sucede en de los montajes de Rodrigo García— y que, en ocasiones, optan por la dilatación temporal de los espectáculos —pensemos en las veinticuatro horas del *Monte Olimpo* de Jean Fabre (estrenado en España en 2017) o en las más de cuatro horas de *La casa de la fuerza* (2009) de Liddell—.

En el ensayo “Lo vivo es lo que vale: *liveness* y prácticas de la no-actuación en la escena española del siglo XXI”, Sánchez Acevedo dibuja estas dos polaridades desde los sintagmas “hacer lo menos posible” y “no aparecer” que definirían esa cuasi desaparición de la actuación desde la diversa y abundante introducción de dispositivos y estrategias tecnológicas y digitales del primer polo (2024: 586, 592); frente a aquellas prácticas performativas, claramente reveladoras del modelo posdramático, que reivindican lo vivo y lo auténtico como respuesta feroz a la gastada simulación del paradigma clásico recogidas bajo el sintagma “estar de verdad” (2024: 596).

No obstante, las propuestas que este trabajo examina se incardinan en un tercer vértice en el que cobra particular protagonismo la figura del espectador que se reformula desde su relación con la categoría actor/*performer*. El espacio de la actuación es cedido o, al menos, compartido con el espectador, que abandona su lugar pasivo de expectación para coadyuvar a la génesis del espectáculo. Si en los polos anteriores la presencia constituía el centro, ya fuera por afirmación o por cuestionamiento, esta tercera vía supone un subrayado del *convivio*. La co-presencialidad entre público y actores adquiere una importancia capital en estas prácticas que ponen el acento en el teatro como encuentro social y político de la comunidad.

2. EL GIRO SOCIAL O LA EXALTACIÓN DEL *CONVIVIO*. PÚBLICO, TEATRO Y DEMOCRACIA

El *giro social* postulado por Bishop diagnostica la dimensión social y participativa que adquieren las prácticas artísticas en el cambio de siglo. Frente a la clásica concepción del arte como experiencia estética individual, emergen propuestas artísticas en las que adquiere un claro protagonismo la interacción con la comunidad desde prácticas colectivas y reflexivas. La aparición de poéticas que involucran directamente a la audiencia promoviendo su participación activa en el proceso creativo y en la experiencia artística, el desafío a la tradicional separación entre arte y vida desde una concepción socialmente comprometida del arte, o la prevalencia del proceso y la interacción social sobre el resultado artístico de la obra final en sí misma son algunas de las evidencias del giro social de las artes en el que podemos contextualizar las propuestas que procedemos a abordar.

Óscar Cornago (2015) ha reflexionado ampliamente sobre el diálogo que establecen público, teatralidad y democracia en la sociedad contemporánea desde un análisis del hecho escénico en su relación con la política, el conocimiento, la historia o la construcción de lo social. Las dualidades que vertebran la monografía —hacer/pensar, sentir/contar, ser uno/muchos— resultan enormemente fértiles en una aproximación a la muestra que nos ocupa. Traza desde este ensayo un certero mapa de las prácticas performativas de la última escena. Importantes trabajos del grupo Performa (Abuín González, 2020; Corrons, 2020; Grande Rosales, 2020; Pérez Rasilla, 2020; Tortosa Pujante, 2020; Oñoro Otero, 2021) se suman a esta tarea constatando las transformaciones y el activo papel que desempeña el espectador en distintas propuestas performativas de la última escena española.

En esta intervención centraremos nuestra atención exclusivamente en una pequeña cala del teatro social y comunitario desde la que analizamos algunos casos en los que la intervención de actores no profesionales define y transforma la experiencia teatral. Abordaremos concretamente las propuestas de dos compañías españolas contemporáneas, Cross Border Project y Pont Flotant, que se sitúan en el ámbito del teatro documental y comunitario². Ambos colectivos, desde fórmulas y estéticas distintas, entienden la escena como un espacio privilegiado de reflexión sobre la sociedad. Para ambos es además clave la participación de la comunidad en el proceso creativo. El presente trabajo explora, por tanto, el modo específico en que los espectáculos de Cross Border Project y Pont Flotant incorporan la figura del no-actor a la escena y el ejercicio de expectación que sus propuestas vindican desde esta democratización del espacio de la actuación.

Dos son las principales modalidades que encontramos en ellas. Por una parte, atenderemos a espectáculos que se adscriben claramente al modelo del teatro foro en los que es el público el que deviene sujeto de la acción; y, de otra, propuestas en las que la inclusión de miembros de la comunidad no actores en el proceso de creación y de exhibición de los espectáculos ocupa un significativo lugar. Nos interrogaremos de este modo acerca de las transformaciones que estas modalidades de actuación generan en el desarrollo del proceso escénico, así como sobre el tipo de experiencia espectral que despiertan.

² En estudios anteriores hemos analizado otras dimensiones del trabajo de estas compañías como su vinculación con el teatro de lo real o su incardinación en los modelos de recepción en la escena actual (Rodríguez Alonso, 2024 y 2025).

2.1. Cross Border: “No lo digas, ¡pruébalo!”.

Del decir al hacer en el contexto del teatro foro

“Actores somos todos nosotros, y ciudadano no es aquel que vive en sociedad es aquel que la transforma”

Augusto Boal

Si bien son abundantes y diversas las prácticas teatrales participativas y activistas que se han desarrollado en las últimas décadas como efecto del aludido giro procesual y social de las artes, no son tantas las compañías que desde el panorama nacional cultivan el teatro foro en un sentido canónico. Junto al Cross Border en el que nos detendremos, podemos citar colectivos como el pionero ImpactaT, con sede en Cataluña; La Rueda Teatro Social, que trabaja con grupos en riesgo de exclusión en barrios de Madrid desde 2009; o SalamandrA Teatro Social, que desempeña su labor desde Sevilla. Mucho más amplia es la esfera de esos *teatros del encuentro* en terminología de José Antonio Sánchez (2007: 225), en los que la escena se convierte en un lugar de reunión y de reflexión sobre la realidad desde diferentes modalidades de interacción entre actores y público.

El teatro foro constituye una modalidad escénica y una práctica teatral cuya génesis se remonta al Teatro del Oprimido de Augusto Boal. Desde la pedagogía crítica de Paulo Freire, Boal desarrolla en los años setenta del pasado siglo estrategias y herramientas teatrales destinadas al análisis en comunidad de la realidad y a la búsqueda de soluciones a los conflictos y problemáticas que puedan emerger en su seno. Propone así el empleo del teatro como medio para la acción social. De entre las modalidades y estrategias que el teatro del Oprimido ofrece será el Teatro Foro una de las que mayor desarrollo goce. El elemento axial se halla en el papel activo que cobra el espectador, ahora convertido en sujeto de la acción dramática, y conminado, por tanto, a transformarse en espectador. El nuevo ejecutante ensaya así desde su *actuación* posibles soluciones al conflicto representado.

Cross Border Project constituye un referente indiscutible en la intersección de artes escénicas, educación y comunidad. En el centro de su filosofía se halla la tarea de fomentar el teatro como herramienta de transformación social y educativa. De los siete valores que el colectivo esgrime como nucleares en su modo de hacer y de entender el teatro, tres apuntan de una forma directa a la creación de *procesos abiertos* en los que la *participación* del público y la *colaboración* con distintos colectivos sea decisiva. Constituye pues una compañía que propicia procesos de creación abiertos y colaborativos que parten de la escucha y observación de distintos conflictos sociales. Si bien la totalidad de los espectáculos del Border se encuentran en el ámbito del teatro social y aplicado, cuenta además con varias propuestas que podemos adscribir de forma inequívoca al teatro foro colaborativo.

Entre sus producciones, se hallan adaptaciones contemporáneas de textos clásicos como *De Fuente Ovejuna a Ciudad Juárez*, a propósito del feminicidio mexicano, estrenada en 2010 en el teatro Thalía de Nueva York; o *Nora 1959*, desde la que es

revisado el lugar de la mujer en la España de los cincuenta, estrenado en el CDN en 2015; piezas de teatro documental *verbatim* como *Fiesta, fiesta, fiesta*, que explora el mundo de la educación secundaria, estrenado en Valladolid en 2017; o *Casa*, desde el que aborda la cuestión de la vivienda, estrenado en diciembre de 2021. Entre las piezas de teatro foro colaborativo se encuentran: *¿Qué hacemos con la abuela?*, desde la que abordan el tema del alzhéimer; *Mi familia, esa fauna salvaje*, desde la que se indagan los distintos modelos familiares con especial atención a la vivencia de los hijos de padres en proceso de divorcio; *Las chicas no fuman igual*, que constituye otro proyecto de teatro foro desarrollado en una comunidad gitana en 2015; *La chica que soñaba*, que nace de un encargo de la Universidad Carlos III de Madrid a propósito el descenso de mujeres en las carreras científicas; o *Sin Banquillos 25*, el proyecto más reciente del colectivo que persigue desestigmatizar la epilepsia en la infancia y la juventud, estrenada —el pasado 17 de mayo de 2025— en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Podemos pues constatar el amplio bagaje del colectivo en el empleo de esta fórmula teatral. De todos los proyectos aducidos, nos centraremos en los dos que constituyen producciones de la compañía: *¿Qué hacemos con la abuela?*, estrenada en 2012; y *La chica que soñaba*, estrenada en 2021. Ambos espectáculos cuentan con una estructura y una dinámica similar si bien es constatable la evolución del colectivo en el desarrollo de los lenguajes espectaculares y en la conformación de una poética propia en los años que van de uno al otro.

¿Qué hacemos con la abuela? se estrena en el Encuentro de Teatro Foro Africano de Senegal, en Dakar en septiembre de 2012, y constituye la primera incursión del colectivo en este modelo escénico³. El espectáculo sigue la estructura habitual del teatro foro. En un primer momento, Lucía Miranda, dramaturga, directora y fundadora de la compañía, que desempeña el rol de moderadora a lo largo del espectáculo, le da la bienvenida al público y explica el concepto de teatro foro, exponiendo las instrucciones para el desarrollo del encuentro. A esta fase, le siguen unos juegos participativos que rompen el estatismo y la pasividad del público y permiten comenzar a establecer lazos entre los espectadores fomentando la sensación de comunidad. A continuación, tiene lugar la representación de una pieza breve —no supera los veinte minutos de duración— que plantea el conflicto y dibuja el posicionamiento de los distintos personajes frente a él. Así resume la compañía el contenido de la pieza:

La señora Carmen tiene ochenta y cuatro años y dos hijos. La señora Carmen vive con Floren, una rumana que le cambia los pañales y la ducha; porque la señora Carmen tiene Alzhéimer. Y aunque Carmencita, su hija, le cante las canciones de su niñez y le cuente las historias que vivió, la señora Carmen no se acuerda de nada.

Los problemas estallan cuando Carmencita, cansada de ser la encargada de todo y al borde de enfermar, propone a su hermano llevar a su madre a una residencia...⁴

³ Dirección y dramaturgia: Lucía Miranda; reparto: Ángel Perabá, Belén de Santiago y Laura Santos.

⁴ Recogido en la web de la compañía. Disponible en: <https://thecrossborderproject.com/que-hacemos-con-la-abuela/> [22/05/2025].

La dramaturgia parte de casos reales y explora cómo afecta el alzhéimer a la cotidianeidad de una familia media española, situando el foco en los problemas del cuidador. La puesta en escena, desnuda y sencilla, cuenta con un código muy definido en cuanto al elemento de vestuario que identifica a cada uno de los personajes. La señora Carmen es convocada mediante una pequeña silla de anea que se recubre con una toquilla. Unas nanas con ritmo y letra de García Lorca marcan los breves interludios que separan las secuencias. Tras el visionado de la pieza, Miranda abre y modera un breve debate sobre el conflicto que esta ha convocado y sobre la problemática que desencadena: ¿cuál es nuestra relación con los cuidadores, inmigrantes en su mayoría? ¿Cómo afecta psicológica y físicamente el cuidado de un anciano al familiar responsable? ¿Cómo se deberían repartir las tareas de cuidados entre los familiares? ¿Pueden todas las familias llevar a sus abuelos a una residencia? ¿Existe desigualdad de género sobre quién debe cuidar a nuestros ancianos? El público toma la palabra y discute sobre la cuestión. Ver *hacer* desencadena un *pensar* que se comparte en la asamblea. El teatro se torna foro, ágora pública.

A continuación, la pieza volverá a representarse en una versión más resumida para dar la oportunidad al público de participar, no ya desde la palabra, sino desde la acción. Miranda, como facilitadora, invita al público a intervenir directamente en la representación cuando lo considere, para proponer y ensayar posibles vías que alivien o mejoren la situación. Un espectador levanta la mano y grita STOP, dice su nombre, indica por qué personaje se quiere cambiar, adopta el elemento de vestuario que lo identifica y sube a ensayar una posible solución al conflicto. El espectador adopta el lugar de uno de los personajes, asume sus condiciones y ensaya sus propuestas. El encuentro concluye con un nuevo debate sobre las improvisaciones: ¿qué estrategias se han probado? ¿Qué efectos han generado las distintas conductas en el desarrollo del conflicto? Probar, ensayar, *hacer* pueden transformar el *pensar*. Esta modalidad escénica fomenta y posibilita el análisis de la realidad y la reflexión en comunidad. La participación se extiende más allá del espacio de juego y del espectáculo mismo pues a la puerta de la sala la compañía pone a disposición “el cuaderno de la abuela”⁵, un espacio destinado a que el público comparta sus experiencias personales sobre el alzhéimer, así como las sensaciones e ideas que la experiencia del teatro foro haya despertado (sentir/contar).

La chica que soñaba supone la siguiente incursión de la compañía en el teatro foro⁶. Este espectáculo aborda cómo el género influye en la elección profesional y las dificultades que enfrentan las mujeres en carreras tradicionalmente masculinas. A través de entrevistas reales a mujeres en profesiones como ingeniera, CEO, conductora de *rally* o *disc jockey*, Lucía Miranda construye una ficción en la que el público se convierte en

⁵ Así se refiere la compañía en su página web al cuaderno que el grupo ofrece al público para compartir sus experiencias personales al concluir el espectáculo. Disponible en: <https://thecrossborderproject.com/que-hacemos-con-la-abuela/> [22/09/2025].

⁶ Estreno en la Sala Río Selmo, Ponferrada. Dirección y dramaturgia: Lucía Miranda; reparto: Anahí Beholi, Ángel Perabá, Juan Paños, Elena Valera, Belén de Santiago. El espectáculo cuenta con la colaboración de seis adolescentes de la ciudad en la que se representa.

espectador, participando activamente en la construcción de la narrativa y proponiendo soluciones a los conflictos presentados. La dramaturga y directora se refiere de este modo al proceso de creación de la pieza y a la documentación sobre la que se sustenta la dramaturgia:

NOTA DE LA AUTORA

La obra de *La chica que soñaba* nace como un encargo de la Universidad Carlos III de Madrid. En el otoño de 2018, me invitan a crear una pequeña pieza sobre el papel de la mujer en la ciencia. Preocupados por el descenso en los últimos años del número de chicas matriculadas en carreras tecnológicas, entrevisto a Marta Benito (ingeniera), Celeste Campo (ingeniera) y Alejandra Hernández (ingeniera) realizando una primera versión para público escolar en la semana de la Ciencia.

Su buena acogida, y varias conversaciones con amigas que trabajan en el sector tecnológico y en otras carreras históricamente masculinizadas me hacen adentrarme en una segunda serie de entrevistas donde me encuentro con: Concha Monje (investigadora en robótica), Marta Fierro (EME DJ), Cristina Corredera (ex piloto de rallies), Beatriz Escudero (CEO), Emma Nistal (soldadora), una policía municipal y una jueza que prefieren permanecer en el anonimato.

Cada una de ellas fue entrevistada de manera personal e independiente y participaron de manera voluntaria y gratuita teniendo conocimiento previo de cómo se iba a utilizar el material⁷.

El carácter documental de la dramaturgia que sostiene el espectáculo constituye un elemento común con el anterior, si bien en este caso se intensifica la labor de documentación mediante las dos fases indicadas. Desde los distintos testimonios, Lucía Miranda hilvana la historia de *La chica que soñaba*, una adolescente que decide estudiar ingeniería y se ve abocada a enfrentarse con distintos prejuicios y estereotipos en el camino. Una vez alcanza la profesión con la que soñaba, la maternidad y la conciliación con su trabajo y su vida de pareja abren nuevos desafíos.

Nuestra chica sueña con robots y con ecuaciones de Maxwell. Pero podría haber soñado con dirigir una empresa. O con conducir coches de carreras. O con ser disc jockey en grandes festivales. ¿Cómo elegimos nuestra profesión? ¿Cuánto influye el género en esta elección? ¿Y la maternidad una vez que estamos trabajando? Nuestra chica pierde la capacidad de soñar, y ahí nos preguntamos, público y elenco qué podemos hacer los demás por ella⁸.

Si bien la estructura del espectáculo es muy semejante a la del anterior, aparecen en la nueva incursión algunos elementos, motivados en cierta medida por el público joven al que se dirige, que serán fundamentales en relación con la eficacia de la propuesta. De una parte, el elemento musical gana terreno. La moderadora o facilitadora, rol que nuevamente desempeña la directora de la compañía, es ahora la DJ de la fiesta que supone el encuentro. Arranca así el espectáculo con Miranda en la mesa de control —construida

⁷ Esta nota de la autora procede del manuscrito del texto, “La chica que soñaba”, documento no publicado, que ha sido facilitado por la dramaturga para la presente investigación.

⁸ Nota de la autora al espectáculo consultada en la página web de la compañía. Disponible en: <https://thecrossborderproject.com/la-chica-que-sonaba/> [10/05/2025].

con grandes piezas de LEGO— pinchando temas de gran popularidad mientras los actores de la compañía bailan libremente entre el público al ritmo de los aplausos de los espectadores. En distintos momentos, el encuentro se verá jalonado por estas secuencias de música y baile, durante las que se proyectarán en el suelo las letras de los temas, mientras a las coreografías mecánicas de los actores de la compañía se suman en ciertos momentos un grupo de seis adolescentes procedentes de cada una de las ciudades en que se representa la pieza. La presencia de jóvenes actores no profesionales en la escena acentuará la sensación de representatividad de la comunidad diluyendo las fronteras entre quienes actúan y quienes observan. La elección de las piezas musicales de éxito entre los jóvenes favorece una aproximación a ese mundo al tiempo que introduce temas que alimentan y expanden ciertos elementos que la dramaturgia desarrolla. Lo lúdico y lo festivo enfatizan la sensación de comunidad y facilitan el desarrollo y la participación en el juego teatral al que pronto se invitará al público.

De otra, la plástica del espectáculo proyecta y expande la idea de lo tecnológico al tiempo que refuerza la dimensión lúdica y juvenil mediante la elección de unas grandes piezas de lego que permiten distintas configuraciones de un espacio diáfano. La cuidada iluminación en la que predominan los fríos subraya el suelo blanco y juega con lo futurista y lo digital.

La participación adquiere aún mayor relevancia en este espectáculo desde el mismo comienzo, las explicaciones de la facilitadora son más breves e incluso se establece un código gestual para que el público responda a cuestiones que en distintos momentos se lanzan desde el escenario. Los juegos iniciales que inauguran la participación del público en el encuentro revelan el modo en que nuestra posición en el espacio determina nuestra mirada, lo que vemos y el modo en que lo interpretamos se halla condicionado por múltiples factores que descansan en el lugar en que nos encontramos. El espectador permanece activo y alerta durante toda la experiencia. Nuevamente lo específico de esta modalidad escénica se halla en ese segundo momento del encuentro en el que el público, habitualmente limitado al papel receptor, es conminado a transformarse en espectador —recuperando la categoría de Boal— y a involucrarse activamente en el desenvolvimiento de las acciones, ya no (o no únicamente) simuladas por otros.

La categoría del espectador supone en cierto sentido la disolución de la división que ordena y define el hecho teatral, el fin de la rotunda frontera entre la *poiesis* espectacular y la *poiesis* actoral. La acción, ejecutada ahora por el espectador, permite un ejercicio reflexivo nuevo al propio espectador y a la comunidad con la que lo comparte (hacer/pensar). Cornago apunta cómo, en el panorama contemporáneo de crisis de la representación y conciencia de pérdida de realidad, la acción se convierte en un “modo de ir más allá de estas representaciones, lo que en el caso del arte suponía la posibilidad de sacarlo de su ámbito propio y acercarlo a la vida” (Cornago, 2016: 22).

La actuación que ejecutan los espectáculos se halla muy distante de la interpretación tradicional, heredera de Stanislavski, basada en la identificación emocional y física con el personaje. El espectador que sube al espacio de juego lleva a cabo una interpretación

mucho más próxima al polo de no actuación dibujado por Richard Kirby en la escala de gradación que propone en el ensayo “On Acting and Not-Acting” (1972). La *no-actuación* —o la actuación no matricada— en la que se inscribiría la acción del espectador posibilita una participación más natural, auténtica y centrada en la interacción real, promoviendo un espacio de exploración y reflexión liberado de la máscara y la distancia que implicaría una interpretación convencional.

2.2. Pont Flotant: el énfasis de la *communitas* desde la presencia de no-actores sobre la escena

Pont Flotant constituye un referente indiscutible en teatro inclusivo y comunitario. La compañía arranca su andadura escénica en 2002 y desde entonces ha ofrecido propuestas que atienden a distintos asuntos de interés social y comunitario. Su trayectoria revela el compromiso del colectivo con la inclusión social y la democratización de la cultura, utilizando el teatro como herramienta de expresión y transformación al servicio de la comunidad. Sus piezas son así el resultado de largos procesos de investigación en torno a un asunto social en los que es una constante la colaboración con distintos colectivos, nutriéndose sus creaciones de la experiencia real de diferentes estratos y agentes de la sociedad. La inclusión de la comunidad en el proceso de investigación, creación y exhibición de sus obras se convierte en un elemento axial de su poética lo que conllevará significativas implicaciones en el proceso de recepción. Revisaremos algunos de los espectáculos en los que la presencia de no actores sobre la escena comporta un elemento significativo para revelar las consecuencias que reporta en la experiencia teatral.

En *Como piedras* (2006), tercer espectáculo de su trayectoria, Pont Flotant propone una peculiar reflexión sobre el paso del tiempo a través de distintas estampas de su memoria personal. Las imágenes de la infancia, entre piscinas de plástico y superhéroes al rescate, se ensanchan en nuestro recuerdo mientras que los años de madurez se precipitan vertiginosamente. En este caso, al equipo actoral habitual de la compañía (Joan Collado, Jesús Muñoz, Pau Pons) se les suman, como colaboradores especiales, los padres de los mismos (Juan Collado, padre de Joan Collado; Maribel Saiz, madre de Jesús Muñoz; y Pilar Sánchez de las Matas, madre de Pau Pons). Supone un caso muy particular y significativo de inclusión de no actores en el proceso de creación y exhibición de un espectáculo dado el vínculo que los convoca al proyecto. El trabajo desde lo real y lo autobiográfico será un elemento definitorio del colectivo. *El hijo que quiero tener* (2016), espectáculo en el que nos detendremos a continuación, nos aboca a una profunda reflexión sobre la paternidad y la maternidad, repasando con ironía y ternura el papel que adoptan en la educación padres, abuelos y maestros. En la propuesta comparten espacio escénico los tres intérpretes que conforman la compañía —Àlex Cantó, Jesús Muñoz y Pau Pons—, con diez niños de entre seis y diez años, y trece adultos de entre cuarenta y cinco y ochenta y seis años. La significativa presencia de actores no profesionales sobre la escena —veintitrés personas— será decisiva en la experiencia del espectador según apuntaremos

más adelante. *Las 7 diferencias* (2018), propuesta de 2018 dirigida a público infantil, incorpora a niños y niñas en el proceso creativo, enriqueciendo desde su mirada y su experiencia la narrativa y la puesta en escena de esta reflexión sobre la diversidad cultural y racial. En este caso a los dos miembros de la compañía, Jesús Muñoz y Pau Pons, se suman sobre la escena dos actores profesionales externos, el guineano Seve Junior y la peruana Nataly Altamirano, y dos intérpretes no profesionales procedentes de Bangladesh (Ruba Barua) y China (Zhao Hu). El resultado escénico comporta un canto a la curiosidad y a la naturalidad con las que los más pequeños experimentan la diferencia al tiempo que ofrece un espacio para la reflexión acerca de la diversidad con la que convivimos cada día. El último espectáculo de la compañía, *Adolescencia infinita* (2024), ofrece una variación muy interesante respecto a la presencia de no actores sobre la escena. En este caso el colectivo sobre el que se recapacita aparece en escena convocado desde la voz. La obra, sustentada en el trabajo escénico de tres intérpretes profesionales, incorpora la participación de adolescentes a través de sus voces reales, que dan vida a las marionetas que representan a los jóvenes en escena. Esta elección evita la apropiación de las experiencias de los adolescentes, permitiendo al tiempo que sus testimonios tengan una presencia efectiva en el espectáculo. En el proceso de investigación y creación han contado además con la colaboración de “especialistas del campo de la filosofía, la sociología y la psicología, además de diferentes grupos de madres y padres de adolescentes y también los propios jóvenes” (MAKMA, 2024), según explica el equipo de Pont Flotant. Este enfoque refleja nuevamente el compromiso del colectivo con la inclusión y la participación de los agentes sociales sobre los que reflexionan sus obras, sin recurrir a la presentación directa de los mismos en el escenario.

Lo real conquista su espacio en la propuesta del Pont Flotant desde la rotunda presencia en escena de los cuerpos —y voces en la última de las apuntadas— de actores no profesionales que condicionan y mediatizan la recepción del espectáculo. En *El hijo que quiero tener*, los veintitrés actores no profesionales que intervienen en la puesta en escena —y que además varían según la ciudad en que se represente— se nos hacen presentes en el escenario, quedando quebrada la frontera que separa el espacio activo del actor del lugar pasivo del espectador. La extensa horquilla de edad —de seis a ochenta y seis—, las distintas complexiones, la variedad de estilos favorecen la representatividad de una comunidad en la que todos ocupamos un lugar en la escena. La elección de un espacio escénico sencillo que remite a entornos familiares, así como la presencia de un vestuario no teatral que genera una sensación de continuidad entre intérprete y espectador colaboran en la creación de una sensación de *convivio* exacerbada. La escena construye así una comunidad abierta en la que se suspenden las jerarquías y se establecen relaciones igualitarias. El carácter performativo de la propuesta que declina el concepto de representación a favor del de presencia construye un cauce comunicacional entre la escena y el espectador que se siente abierto, limpio, honesto.

Una de las fallas que cuestionan el concepto de representación y aproximan las propuestas del Pont Flotant a la performatividad de lo posdramático procede del papel

capital que cobra en ellas la participación de actores no profesionales, según hemos ido señalando. Las personas externas a la compañía intervienen frecuentemente en sus espectáculos no sólo mediante la presencia escénica de sus cuerpos sino también mediante su participación oral. Es el caso por ejemplo de *El hijo que quiero tener*, en el que la puesta en escena prevé ciertos lugares en los que las voces de los veintitrés representantes de la comunidad cobran un claro protagonismo. En la secuencia tres, titulada “Estáis por civilizar”, los actores no profesionales —tanto los niños como los mayores— adoptarán el rol de alumno e irán interrumpiendo el desarrollo normal de la docencia pidiendo permiso para realizar distintas acciones: pintar, beber, salir fuera, jugar, salir a hacer una llamada... (Cantó *et al.*, 2017: 90). Esta secuencia potencia un movimiento empático hacia el niño revelándonos que los adultos a menudo no somos capaces de comportarnos de mejor modo que ellos. La reflexión no es solo autocrítica pues también recuerda que el tiempo del aprendizaje no concluye con el final de la formación reglada. Otro de los momentos más significativos en cuanto a participación se halla intencionadamente situado al final del espectáculo. En la secuencia diez, que recibe el elocuente título “Ahora me toca a mí”, los distintos miembros de la comunidad presentes en escena toman la palabra y expresan un deseo, comparten un descubrimiento o confiesan lo que han vivido como una culpa. La escena se cierra con la imagen de todos ellos saltando un charco en el que chapotean en festiva actitud de juego. Concluye así la obra en una catarsis liberadora, en fiesta compartida (Cantó *et al.*, 2017: 117-119). Más allá de estos momentos en los que la comunidad adquiere un manifiesto protagonismo, la presencia prácticamente constante de cuerpos reales en la escena mediatizará todo el proceso de recepción.

Es asimismo muy frecuente en los espectáculos del Pont Flotant, y así sucede en buena parte de los aludidos, que los intérpretes no oculten su identidad bajo personajes ficticiales contruidos con rasgos físicos y psicológicos diferentes de los propios. Su actuación se halla en un grado diferente del propio de la actuación mimético-realista convencional del modelo stanislavskiano que pretende encarnar un personaje. Los actores —y también los no actores con los que estos comparten el espacio de juego— desempeñan ciertos roles que podemos situar en un grado de actuación no matricada en un ejercicio de reflexión compartida. Tanto unos como otros visten frecuentemente indumentarias carentes de cualquier rasgo de teatralidad. En el caso de *El hijo que quiero tener*, por mantener el ejemplo en el que nos estamos deteniendo, portan todos ellos sobre su atuendo una sudadera con capucha en color liso, que se ponen y se quitan en distintos momentos del espectáculo, lo que otorga cierta uniformidad y armonía al vestuario al tiempo que respeta la variedad y refuerza la idea de pertenencia a un grupo. La elección de un vestuario no manifiestamente teatral genera además una sensación de continuidad entre intérpretes y espectadores que potencia la eficacia ritual en la exacerbación de la *communitas*. El espacio destinado a la participación libre y directa de los representantes de la comunidad en la escena genera una ósmosis empática que hace desembocar el espectáculo en una catarsis liberadora.

Si bien desde las propuestas de Pont Flotant el espectador ordinario se mantiene en esa situación de expectación frontal, distintos procedimientos como el empleo de referencias comunes y voces compartidas mediante el recurrente uso de la intertextualidad, la presencia constante de cuerpos reales o el espacio previsto por los espectáculos para la participación directa de los actores no profesionales construyen una recepción que enfatiza la sensación de *convivio* festiva en la que el espectador se siente parte de la comunidad junto a la que reflexiona. La intensificación de la *performance* que ofrecen del acto en vivo subraya el carácter comunitario de la experiencia teatral en estas propuestas.

3. A MODO DE CONCLUSIÓN

Si tal y como hemos visto un primer giro sustituye la categoría de representación por la de presencia desembocando, por ende, la crisis del personaje en la afirmación del actor o *performer*, un segundo movimiento debilitaría esta figura para situar en el centro distintas formulaciones del no-actor. El presente trabajo ha indagado el distinto modo en que Cross Border —desde prácticas de teatro foro— y Pont Flotant —desde propuestas que incorporan miembros de la comunidad no-actores en el proceso de investigación y exhibición de las mismas— exploran esas modalidades.

Constatamos, así, cómo el teatro foro que el Cross Border cultiva posibilita una experimentación política destinada al análisis de la realidad y la acción directa (hacer/pensar), alienta el ejercicio de la empatía en tanto conmina al espectador a ocupar transitoriamente el lugar del otro (ser uno/muchos) y deviene espacio democrático desde el que cuestionar las estructuras de poder, fomentar el diálogo social y expresar vivencias en torno a un tema (sentir/contar).

La aproximación a los espectáculos de Pont Flotant nos permite cotejar como la presencia de actores no profesionales sobre la escena acentúa la construcción de la *communitas* y enfatiza un proceso cuasi ritual de recepción. La noción de participación deviene clave en sus propuestas dramáticas en tanto la sociedad colabora en el proceso creativo, se convierte en co-creadora del espectáculo y se aproxima así a teatralidades participativas en las que se diversifican las formas de expectación a favor de una interacción más explícita que la observación frontal.

Las propuestas de Pont Flotant y del Cross Border revelan diferentes formulaciones de esa actuación no matricada alejada del modelo clásico, y exacerban, desde distintas estrategias, el *convivio* con el propósito de construir experiencias teatrales que generen diálogo, provoquen conciencia y posibiliten la transformación en las comunidades. La teatralidad revela su eficacia como herramienta para la reflexión crítica y la participación ciudadana, promoviendo una sociedad más consciente y activa. Sus poéticas escénicas, desde lugares diferentes, nos religan a la comunidad y reivindican la dimensión política y social de la asamblea teatral.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABUÍN GONZÁLEZ, A. (2020). “‘Do-not-act-like-a-girl?’. Ambigüedades espectatoriales en *Muerte y reencarnación en un cowboy*, de Rodrigo García”. *Bulletin of Spanish Studies* 97.1, 15-25.
- ABUÍN GONZÁLEZ, A. y TORTOSA PUJANTE, B. (2020). “Figuras del espectador. Nuevas estrategias teatrales en el contexto español actual”. *Bulletin of Spanish Studies* 97.1, 1-14.
- ABUÍN GONZÁLEZ, A. Y GATICA COTE, P. (2021). “Introducción a *El giro performativo*: perspectivas sobre el teatro latinoamericano contemporáneo”. *Cuadernos del CILHA* 35, 1-8.
- ABUÍN GONZÁLEZ, A.; GATICA COTE, P. Y TAMAMES GALA, C. (2021). “Modelos de espectador en el teatro performativo”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 35, 1-8.
- BISHOP, C. (2006). *Participation*. Cambridge: The MIT Press.
- CANTÓ, À.; COLLADO, J.; MUÑOZ, J. Y PONS, P. (2017). *El fill que vull tindre / El hijo que quiero tener / The child I wish to have*. Valencia: El Pont Flotant.
- CORNAGO, Ó. (2015). *Ensayos de teoría escénica. Sobre teatralidad, público y democracia*. Madrid: Abada Editores.
- ____ (2016). “¿Y después de la performance qué? Público y teatralidad a principios del siglo XXI”. *Urdimento* 26.1, 20-41.
- CORRONS, F. (2020). “Deseo y actuación del sexpectador en el acontecimiento performativo de la era digital”. *Bulletin of Spanish Studies* 97.1, 51-68.
- CROSS BORDER PROJECT (s. f.). *The Cross Border Project*. Disponible en: <https://thecrossborderproject.com> [06/04/2025].
- GRANDE ROSALES, M. A. (2020). “El espectador digital y el teatro diseminado”. *Bulletin of Spanish Studies* 97.1, 27-49.
- KIRBY, M (1965). “The New Theatre”. *The Tulane Drama Review* 10.2, 23-43.
- ____ (1972). “On Acting and Not-Acting”. *The Drama Review* 16.1, 3-15.
- MAKMA (2024). “Una ‘Adolescència infinita’ recorre el Escalante con Pont Flotant”. *Makma. Revista de artes visuales y cultura contemporánea*, 28 de noviembre. Disponible en: <https://www.makma.net/adolescencia-infinita-escalante-pont-flotant/> [12/04/2025].
- OÑORO OTERO, C. (2021). “Puritanismo, mirada masculina y espectadoras. *The Scarlet Letter* (2018), de Angélica Liddell”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 35, 70-85.
- PÉREZ-RASILLA BAYO, E. (2020). “La resistencia como estrategia de relación con el público en *Teatro invisible* y *Antes de la metralla*, de Matarile Teatro”. *Bulletin of Spanish Studies* 97.1, 89-107.
- PONT FLOTANT (s. f.). *Pont Flotant*. Disponible en: <https://pontflotant.es> [12/04/2025].

- RODRÍGUEZ ALONSO, M. (2024). “Teatro y comunidad. Cross Border Project y Pont Flotant”. En *La escena y lo real en el siglo XXI*, I. Guerrero y A. Saura-Clares (eds.), 143-159. Madrid: Visor Libros.
- ____ (2025). “El lugar del espectador en la irrupción de lo real en la escena: *El hijo que quiero tener* (2016) de Pont Flotant y *Casa* (2021) de Cross Border Project”. En *Ser espectador. Modelos de recepción en la escena actual*, L. Ventura, E. Pérez-Rasilla y G. Soria Tomás (eds.), 239-254. Madrid: Dyckinson.
- SÁNCHEZ ACEVEDO, A. (2024). “Lo vivo es lo que vale. *Liveness* y prácticas de la no-actuación en la escena española del siglo XXI”. *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas: Revista de la Cátedra Miguel Delibes* 22, 579-609.
- SÁNCHEZ, J. A. (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor Libros.
- TORTOSA PUJANTE, B. (2020). “Escuelas de espectadores: pedagogías performativas en la práctica escénica contemporánea”. *Bulletin of Spanish Studies* 97.1, 27-49.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 02/06/2025

Fecha de aceptación: 22/09/2025