

La escena futura
I+C+I. CCCB. Barcelona

La escena del futuro es en lo esencial la escena del pasado, del mismo modo que son en lo esencial lo mismo la pintura o la poesía, medios todos ellos aparentemente arcaicos en la época de la realidad virtual, la comunicación telemática, las migraciones masivas y el cambio climático. Son en lo esencial lo mismo aunque de cada uno de estos medios de expresión hayan derivado multitud de formatos y dispositivos de comunicación y creación que difícilmente cabría categorizar como “pintura”, “poesía” o “teatro”. Ahora bien ¿qué es lo esencial y que es lo accesorio? ¿Qué es lo que permanece y sigue teniendo sentido y qué es aquello que se transforma y que, por tanto, puede lastrar la efectividad de la comunicación?

Lejos de convertirse en un medio obsoleto o arcaico, el arte escénico se encuentra en condiciones de satisfacer una necesidad cultural real. Miles de jóvenes en Europa, pese a disponer de otros medios de comunicación más efectivos, insisten en crear utilizando los de la escena, sea partiendo del espacio, la materia o el cuerpo. Y sorprendentemente, otros tantos miles, disponiendo de una infinidad de posibilidades de ocio y acceso a la cultura, acuden a los (generalmente) pequeños espacios en que estas obras se muestran.

Sin embargo, parece persistir un divorcio entre la creación escénica contemporánea y la institución que escribe Cultura con mayúscula. Y también entre la creación escénica y las instituciones que juegan con el Arte, no tan mayúsculo, pero sí socialmente muy bien situado. ¿Por qué se produce ese divorcio? ¿Nos interesa una reconciliación? ¿O bien preferimos buscar otros compañeros de viaje?

La incidencia de las tecnologías de la comunicación en el espacio de ocio asociado a la teatralidad (cine, radio, televisión, Internet) no ha provocado la extinción del medio escénico, más bien ha multiplicado sus formatos. Del mismo modo que la digitalización de la cultura está permitiendo un acceso universal al conocimiento y por tanto al despliegue de una multiplicidad de propuestas, también en el ámbito de lo escénico debemos considerar esa multiplicidad.

La multiplicidad de formatos no destruye el formato original, pero sí lo hace excepcional. Lo hace excepcional porque cada uno de los nuevos medios espectaculares aparecidos a lo largo del siglo XX ha ido arrebatando campos de acción al teatro.

1. Durante las primeras décadas de siglo, el cine arrebató al teatro la hegemonía en la puesta en escena de dramas. Desde los años 30 la dramaturgia clásica encuentra su mejor modo de realización en el cine. Este trasvase se ve acompañado por el trasvase de los melodramas y comedias de boulevard al medio radiofónico.

2. Durante la década de los cincuenta, otras formas de teatralidad, especialmente de teatralidad popular, son trasvasadas a la televisión: cabaret, teatro de variedades, revista, musicales, comedias, etc.

Frente a unos y otros trasvases, el teatro encontró nuevos huecos. Por una parte, se mantuvo como espacio de la disidencia: teatro político, teatro activista, dramaturgias colectivas, teatro de solos, etc. Por otro, formuló posibilidades de creación experimentales que no tenían cabida en los medios hegemónicos: happenings, teatro de imágenes, teatros de la complejidad etc.

3. Pero la popularización de los medios digitales y la facilidad de distribución en Internet ha dado lugar a una democratización de la creación dramática. Los discursos de la disidencia, que antes encontraban su lugar de expresión en espacios periféricos, entre ellos el teatro, ahora lo encuentran en Internet. Y esto permite un reencuentro entre las formas de teatralidad popular (absorbidas por la televisión) y los discursos de la disidencia, desplazados a la marginalidad. Ambos se encuentran en la producción digital en Internet. Algo parecido podríamos decir al respecto de la producción experimental.

Surge un nuevo concepto de teatralidad asociado a estas transformaciones de la producción y la distribución.

Es decir, el teatro ha ido perdiendo espacio social a lo largo del siglo XX y XXI. Sin embargo, la teatralidad lo ha ido ganando. Y en muchos casos las herramientas dramáticas, actorales, de puesta en escena son las mismas. ¿Tiene sentido constreñir la labor de esas enormes instituciones llamadas “teatros públicos”, “festivales de teatro” o “redes de teatro” a una sola forma de teatralidad? ¿O será preciso trabajar con un concepto de teatralidad expandida?

Podría pensarse en un ‘revival’ del *Theatrum mundi* barroco, y desde la crítica de arte y la estética no faltaron en los noventa quienes trataron de implantar la categoría de lo “neobarroco”. Sin embargo, en el teatro del mundo barroco cada hombre cumplía su función en un drama escrito, dirigido y contemplado por Dios, ahora, en cambio, la teatralidad de la cultura no está escrita y dirigida aparentemente por nadie, sino que “cada cual” parece actuar “a su manera”. Frente a la participación en la obra escrita, la teatralidad de la cultura actual se caracteriza por una suma de escenificaciones individuales o colectivas marcadas por la consciencia de la identidad (empresarial, nacional, religiosa, racial, cultural o de género). En lo que coincidiría la teatralidad barroca con la contemporánea sería en el énfasis en la procesualidad y lo efímero.

Si durante mucho tiempo el concepto de texto sirvió como modelo para la cultura occidental, da la impresión de que esta función está siendo asumida cada vez más por lo performativo, o bien por una relación específica entre lo textual y lo performativo. Tal como el etnólogo Dwight Conquergood formuló a principios de los noventa, la representación del “Mundo como Texto”, durante tanto tiempo dominante, está siendo superada por la representación del “Mundo como Actuación (Performance)”

El cruce de lo teatral y lo performativo, sumado a la multiplicación de posibilidades espectaculares de las nuevas tecnologías, ha dado lugar a una diversidad que no cabe en la antigua categoría de teatro, pero sí en un concepto ampliado de artes escénicas,

entendidas como artes de la comunicación directa entre un actor y un espectador en cualquier contexto social o mediático.

Joan Brossa no se equivocaba al vincular el teatro a la magia, la concreción y la comunicación directa con el público. Tampoco erró en esa práctica que dotaba de contenido político a las acciones más sencillas y a los accesorios más pobres. La consideración del teatro como espacio político deriva de la voluntad de actores y espectadores de abrir un diálogo que afecta a la convivencia. La comunicación directa, de la aceptación de una convivencia temporal, de una presencia compartida y activa.

La concreción tiene que ver con la puesta en juego de los cuerpos. Y la magia aporta el placer de lo simbólico, de un enmascaramiento que no es incompatible con la irrupción de lo real ni con la práctica de lo que Gómez de la Serna llamó suprarrealismo y que es muy diferente de lo fantástico o de lo onírico, que tanto nos aleja de los discursos sobre la polis.

Al margen de las inercias culturales (y, por supuesto, comerciales), ¿cuáles son los modos en que el teatro puede seguir respondiendo a su sentido político?

1. El teatro de la conmoción, aquel que pone en escena la entrega sin reservas del artista en la formulación de su discurso y que exige al espectador un compromiso emocional y/o físico, ético y/o político.
2. El teatro de la fascinación, aquel que satisface la necesidad de placer estético del espectador, y que es capaz de producir en el escenario aquello que ni la naturaleza ni los otros medios de construcción simbólica son capaces de producir.
3. La escena lúdica, aquella que reta la inteligencia del espectador y le invita a participar en un juego en el que se afirma la coexistencia, es decir, la coincidencia en un contexto histórico, pero también la coincidencia en la experiencia de la irreversibilidad del tiempo, sólo lúdicamente alterable.
4. El teatro de intervención, es decir, los modos en que el enmascaramiento, el juego dramático y la gestualidad pueden resultar efectivas como medios de señalización o visibilización de problemas o conflictos en el mismo ámbito en que éstos se producen: en el espacio público, laboral o privado.

Sin olvidar que cada una de estas formas tiene sus equivalencias o sus reflejos fuera del territorio acotado de lo estético:

1. Teatro de la conmoción == Terapia
2. Teatro de la fascinación == Circo, magia, festivales, celebraciones
3. Teatro lúdico === Teatralidad social, prácticas comunitarias, juegos de rol.
4. Teatro de intervención ==== Activismos

Y que en muchos casos los límites no aparecen tan claramente establecidos.

¿Cuándo, por ejemplo, el trabajo con discapacitados o con personas traumatizadas puede dejar de ser un ejercicio terapéutico y convertirse en "teatro de la conmoción"?

¿O en qué condiciones un ejercicio de teatro de la conmoción deriva en una terapia pública?

La escena del futuro, como la del pasado, no sólo se desarrolla en los espacios teatrales establecidos institucionalmente. ¿Debe el teatro como institución ceder al museo su espacio discursivo en relación con la teatralidad para reducirse a la producción de contenidos culturales asimilados? ¿O puede flexibilizar su estructura para acoger la multiplicidad de formatos discursivos y así aspirar a convertirse también en un espacio de centralidad cultural?

De hecho el teatro como institución es históricamente muy reciente. En otras épocas se ha hecho teatro en iglesias, plazas, descampados, salones, palacios... Y a cada espacio físico correspondía un espacio institucional y por tanto una acotación discursiva. La funcionalidad de la escena a la italiana no nos puede llevar a obviar los múltiples modos de frontalidad, los múltiples modos de dimensionar la caja escénica en relación con el público ni tampoco los muy diferentes mecanismos para modificar la comunicación partiendo de la frontalidad. Pero esa funcionalidad de la escena tampoco nos puede llevar a despreciar por cuestiones basadas exclusivamente en la eficacia (y mucho menos por razones de rentabilidad) la multiplicidad de formatos en que la comunicación teatral se puede hacer efectiva.

Hace años que los museos incluyeron salas de proyección en sus edificios, y que transforman su espacio interior para cada exposición. ¿Cuándo los teatros tendrán esa versatilidad?

Si pensamos en cada una de las cuatro líneas de trabajo escénico anteriormente identificadas, observaremos que todas ellas son realizables en cualquier formato disponible, pero que todas ellas exigen al mismo tiempo para crecer y desarrollarse formatos alternativos al de la caja escénica tradicional.

El teatro de la conmoción puede ocurrir en una caja negra, pero también en un apartamento, en un garaje o en un vídeo.

El teatro de la fascinación puede ocurrir en una caja negra, pero también en un espacio natural, en un espacio urbano o en el marco de una arquitectura efímera.

El teatro lúdico puede ocurrir en una caja negra, pero también sobre un tablado, bajo una carpa, en un espacio asociativo, en cualquier espacio público, en la calle y hasta en la televisión.

Finalmente, el teatro de intervención suele ocurrir en ámbitos públicos: en centros de trabajo o de estudio, en la calle, en el contexto de actos reivindicativos, pero también ¿por qué no?, en los teatros.

Ninguno de estas propuestas espaciales es nueva, se pueden encontrar en la historia de las artes escénicas durante siglos. Sin embargo, todas ellos desafían el formato culturalmente asumido instituido por el teatro burgués a finales del siglo XVIII.

La crisis tampoco es nueva. Se había planteado no como crisis sino como proyecto desde el interior de la institución en los años veinte. Y se volvió a plantear, esta vez desde fuera, en los años sesenta. Consecuencia de esta última fue la invención de los teatros polivalentes, la recuperación de naves y fábricas en desuso, y también la aparición de los garajes reconvertidos en teatros alternativos.

¿Solucionaron estos espacios el problema? No, crearon un nuevo problema. Y es que la cuestión no está en el espacio físico, sino en los discursos y en los dispositivos de comunicación que cada propuesta escénica plantea y que comporta la determinación de un espacio físico, pero también, y sobre todo, de un espacio cultural.

Por ejemplo, la transformación de garajes en teatros, que comenzó en el contexto del teatro radical de los sesenta, derivó en la creación de salas alternativas en los ochenta y los noventa. El garaje hacía posible que algo interesante desde el punto de vista artístico y discursivo ocurriera en un espacio insólito. La sala alternativa cerró las puertas del garaje: devolvió la creación al espacio cerrado, a veces escondido, y contribuyó a reforzar la percepción social de la creación escénica como un fenómeno marginal, elitista o minoritario.

Las salas alternativas deben desaparecer para garantizar el futuro de la creación escénica, los garajes deben volver a abrir las puertas y las instituciones públicas deben asumir la responsabilidad que durante mucho tiempo han delegado a los márgenes.

Derribar los vestíbulos de las salas alternativas y volverlas a abrir como garajes, o como naves culturales, como espacios públicos disponibles para actores y espectadores, es un proceso que requiere simultáneamente la apertura de las grandes infraestructuras a la creación escénica contemporánea.

La programación de ciclos como Radicals en el Lliure y las programaciones de Area Tangent y La Porta en el Mercat son pasos importantes, pero aún insuficientes. ¿Por qué? Porque el teatro como institución sigue autorrepresentándose a sí mismo y ordenándose de acuerdo a una diferenciación por géneros que excluye lo que no se acomoda a la categorización definida por la tradición.

La gran diferencia entre el Museo y el Teatro radica en que el Museo es un lugar de paso, donde se pasea, y el Teatro un lugar de destino, donde el espectador se acomoda. Cada vez hay más sillas y bancos en los museos. Pero los teatros han sufrido pocas modificaciones en su estructura.

La pervivencia de ciertos géneros culturalmente mantenidos pese a su obsolescencia lastra la posibilidad real de trabajar en la diversidad: lo que debería ser excepcional ocupa una posición de centralidad culturalmente injustificada, aunque aparentemente avalada por los resultados económicos.

Es preciso liberarse de la tiranía de los géneros (teatro dramático, danza contemporánea, danza clásica, danza teatro, teatro cómico, circo) para atender a los discursos.

La discusión no es sobre géneros. Sino sobre discursos. La multiplicidad de los formatos tiene su límite en la coherencia de los discursos. Cualquier formato está a disposición del creador, pero no todos responden a la necesidad comunicativa o expresiva.

Por la misma razón, todos los formatos deberían tener cabida en una programación de artes escénicas, siempre que respondieran a una coherencia discursiva.

Si el Museo es más flexible en su estructura que el Teatro se debe a que prioriza el discurso sobre el medio o el género. Si lo que se prioriza es el discurso, deberíamos llegar a la conclusión de que un espacio museístico puede programar teatro del mismo modo que un espacio teatral puede prestarse a otros objetivos culturales que su dispositivo tecnológico haga posible.

Consideramos esencial a la definición de arte escénico el momento de presencia compartida y concreta, es decir, física. ¿Es la efimeridad esencial al discurso escénico? ¿O éste puede tener una efectividad más allá del momento de presencia compartida?

¿Cómo se exponen las teatralidades no escénicas?

¿De qué modo la teatralidad puede hacerse efectiva en formatos museísticos en los que el tiempo no esté determinado absolutamente por el autor? ¿De qué modo el espectador puede decidir sobre sus propios tiempos? En una época marcada por la rapidez comunicativa y la interactividad, la negociación sobre la duración de la presencia compartida podría ser considerada como condición para la existencia de un teatro político. ¿Qué mecanismos de negociación podrían arbitrarse para que la duración de la presencia compartida fuera resultado de un acuerdo y no de una imposición?

Existe un espectador que compra el tiempo del otro para que el otro actúe y/o viva por él.

Existe otro espectador que contribuye a la generación de discursos.

El espectador que contribuye con su trabajo (dinero + tiempo + presencia) a la generación de discurso por parte del actor espera no sólo recibir un producto acabado que satisfaga las expectativas de placer anunciadas en el precio de la entrada, sino también reconocer las premisas, los métodos, los procesos y las aperturas que han permitido la generación de ese discurso. ¿Cómo compartir sin atentar contra el núcleo mágico que permite la emoción y el asombro?

El actor, ser dúctil, ser destinado a la exposición, es formado para ello y por tanto generalmente privado de sus capacidades críticas. ¿Es posible un actor inteligente?

Sin actores inteligentes el teatro no puede aspirar a ocupar ningún lugar central. El mito del artista bruto, que es incapaz de articular un discurso, apenas funciona ya en el contexto del arte contemporáneo. Hace años que los artistas aprendieron a hablar. ¿Están los actores en condiciones de hacerlo? Porque si no lo están, ¿quién va a estar dispuesto a compartir con ellos una o dos horas de su tiempo? ¿Para qué? ¿Para verles repetir lo que otros ponen en su boca o en sus cuerpos? Es posible que excepcionalmente esto funcione, pero como norma resulta bastante decepcionante para el espectador que pretende participar en la generación de discurso.

El teatro reprodujo la estructura social de poder mediante la invención de la categoría de “figurantes”. La sustitución del coro por los figurantes es sintomática de una sociedad alienada que se enmascara como democrática. Los extras cinematográficos y los “invitados” televisivos continúan esa estrategia de enmascaramiento, de falsa participación de los otros en la actuación decidida por unos pocos. En los últimos años, se ha dado mayor protagonismo a los figurantes, los extras y los invitados. ¿Quiere esto decir que nuestros medios se democratizan? ¿Que la democracia profundiza en sus estructuras?

En paralelo, los agentes teatrales y, en general, artísticos, se sumergen en la comunidad e invitan a ciudadanos de diversa condición, e incluso a no ciudadanos, a implicarse como artistas o como actores en formatos de producción generalmente con visibilidad limitada pero herederos en cualquier caso de la tradición del arte moderno. ¿Cómo debemos entender estas propuestas? ¿Cuáles son los mecanismos de interacción y de comunicación entre la escena profesional y la escena social? ¿Deben las instituciones (teatros y festivales) incorporar esta actividad cada vez mayor? ¿De qué modo obliga a replantear la tradicional tarea de divulgación, pedagogía y mediación?

El teatro en el campo expandido de lo social es solo una de las vías de desarrollo de la teatralidad en la actualidad. El teatro en el campo expandido de lo social rompe uno de los núcleos de la teatralidad: la diferencia entre quien mira y quien actúa.

Hay otras formas de romper el núcleo de la teatralidad: por ejemplo, romper a quien actúa. Esto nos lleva a reflexionar sobre formas de teatralidad sin actores, o con actores mediados, o con combinaciones de actores mediados y actores reales.

¿De qué modo la utilización en directo de las nuevas tecnologías de la imagen, la comunicación y la robótica están afectando a la escena contemporánea? ¿Qué cambios deben aplicar los teatros y festivales para acoger propuestas que en muchos casos encuentran mejor acogida aún en museos y galerías que en espacios escénicos?

Se podría entender la apertura del espacio virtual como una continuidad de las aperturas culturales abiertas por la fotografía, el cine o la televisión. Observaríamos el espacio virtual como un medio más para la producción de discursos simbólicos audiovisuales, competencia directa del teatro y a su vez estímulo para el desarrollo de

nuevos lenguajes, formatos y combinaciones mediales. Sin embargo, el espacio virtual podría leerse también como síntoma y factor de un cambio de paradigma: lo situaríamos entonces más bien en continuidad con otras grandes transformaciones de los paradigmas culturales, como la invención de la escritura, la invención de la imprenta o la invención de los procedimientos de registro audiovisual, es decir, del registro del tiempo.

La escritura alteró la relación entre artes del cuerpo y artes de la palabra. La consecuencia fue la preeminencia del texto sobre el gesto como discurso.

La imprenta convirtió el drama en género literario. La consecuencia sería la independencia del drama respecto al espectáculo y la completa disociación entre cuerpo y discurso.

El espacio virtual permite la generación de discursos multimediáticos no fijados previamente por la palabra, pero también independientes del cuerpo.

¿De qué modo afecta el espacio virtual a lo escénico? ¿Qué continuidades se establecen entre la acción física, concreta, directa y la comunicación telemática, expandida? => Fijación de comunidades / extensión de comunidades.

La escena cultural contemporánea se parece más a un circo que a un teatro. Se podría entender esta afirmación en un sentido despectivo, pero no es así. Obviamente, nos resulta molesto el que ciertos temas culturales se traten como fenómenos de feria. Pero el circo, de hecho, es una estructura más democrática que el teatro.

En primer lugar, porque en el circo cada cual hace lo que sabe, no lo que le corresponde.

En segundo lugar, porque quien no hace lo que tiene que hacer, sufre el castigo.

En tercer lugar, porque, más o menos lejos del escenario, los espectadores comparten un mismo espacio social, sin distinciones tan rígidas como las propias del teatro.

En cuarto lugar, porque los circos son espacios abiertos: es más fácil entrar y salir de ellos que de un teatro, tanto desde el punto de vista físico como cultural.

El auge cultural del circo y sus derivados: la magia, las acrobacias, la exhibición de talentos singulares... responde a un entendimiento de la cultura que asume los nuevos horizontes ideológicos abiertos a finales del XX.

Trabajar en el circo de la cultura exige una dosis de cinismo y una dosis de crueldad. Exige también relativizar el trabajo escénico. Pero solo en la misma medida, no más, que se relativiza la del trabajo artístico, incluido el literario.

Una obra escénica debería aspirar al mismo reconocimiento social y a la misma incidencia social que una obra literaria.

Y en el interior del circo hay espacio para la conmoción, para la fascinación, para el juego y para la crítica. Incluso, como demostró el gran maestro Charlie Rivel, para el silencio y para la poesía.

En los años veinte, numerosos creadores de vanguardia animaron a mirar hacia los artistas de circo. Su mirada fue paternalista. En los años sesenta, numerosos actores se convirtieron en actores de circo, aunque lo disfrazaron con otros nombres: técnicas orientales, técnicas de entrenamiento corporal, técnicas de teatro de calle, etc. Es decir, hicieron circo negándolo, o más bien, negando ideológicamente el circo. En la actualidad, los creadores vuelven al circo en cuanto espacio cultural, y admiran a quienes son capaces de emocionar, fascinar, estimular o provocar con la exposición honesta de las habilidades propias.

¿Qué se busca?

Sinceridad
Inmediatez
Compromiso
Profesionalidad
Asequibilidad
Continuidad
Diversidad

Sinceridad. Hago lo que sé e incluso cuando me disfrazo o reto mis límites, soy consciente de lo que sé y de lo que soy y no intento aparentar más de lo que sé o lo que soy.

Inmediatez. Lo que se hace ocurre aquí, ahora y en el presente. No es una promesa de futuro ni requiere memoria de lo que ha sido. Si sirve ahora bien. Si no, es un fracaso.

Compromiso. Quien trabajo aquí asume un compromiso económico y físico. El riesgo físico y el económico van unidos. No hay más protecciones que las del propio saber hacer y, en todo caso, las de las redes de cuerda.

Profesionalidad. No cabe el diletantismo. Uno tiene que trabajar mucho para salir a escena. No vale el talento natural. Hay una dedicación constante y una disciplina que no cabe abandonar. Incluso cuando se trate de una disciplina indisciplinar.

Asequibilidad. Cualquiera puede acceder. E incluso cualquiera podría actuar si identifica su singularidad y trabaja lo suficiente. Pero sobre todo, cualquiera puede acceder. Basta dar un paseo y cruzar el hueco abierto en la carpa.

Continuidad. No es posible sin continuidad. No cabe el trabajar de vez en cuando. Es una empresa de años y una dedicación de años. Y el público sólo está ahí porque sabe que el espectáculo está ahí una y otra vez, que vuelve, siempre igual y siempre diferente.

Diversidad. No existen dogmatismo. Todo cabe siempre y cuando produzca uno de los cuatro efectos posibles: conmoción, fascinación, estimulación o provocación. Y no



existiría sin diversidad. Diversidad de formatos, diversidad de registros, diversidad de efectos.

¿Quién nos podría decir que en el siglo XXI tendríamos que seguir aprendiendo del circo para construir la escena del futuro?

José A. Sánchez, 12 de junio de 2007

1. CRISIS DE LAS ARTES PURAS Y PROCESO DE HIBRIDACION

Temas, subtemas y preguntas

1.1 El teatro, como el resto de las artes, sufre un proceso de "interpenetración". Se hace cada vez mas difícil hablar de teatro, danza, literatura, artes plasticas, etc, etc sin hacer referencia a una multiplicidad de formatos influidos en parte por el impacto de las nuevas tecnologías. De esta multitud de formatos ¿cuales son los indispensables y cuales los accesorios?

1 2. El teatro frente a la crisis de lo verosímil. ¿Es la politización y la irrupción de activismos y causas sociales un modo de recuperar verosimilitud? ¿Que sucede con la emoción y el asombro en este proceso?

1 3. Multiplicidad de formatos y crisis de los generos ¿Cuales son los generos en crisis?

La multiplicidad de los formatos tiene su límite en la coherencia de los discursos

1. 4 Posibles diagnosticos. El conceptualismo como patologia estética de los últimos años.

Elitismo cerebralista, discursos cripticistas, etc etc.

La fascinación tecnológica. La tecnología como medio o lenguaje para incorporar. No como fin.

2. CRISIS DE PUBLICO Y CREACION DE NUEVOS PUBLICOS.

2. 1 ¿Existe una crisis real del teatro y las artes escénicas? ¿Qué dicen las estadísticas?

¿Sigue yendo la gente al teatro? ¿Qué se programa y por qué?

2.2 ¿Existe un divorcio entre las nuevas expresiones y los canales institucionales de la cultura?

2. 3 ¿Cual es el rol de museos y otras instituciones frente a esta situación?

2. 4 ¿Educar al público? ¿Se requieren publicos formados? ¿Cómo desarrollar cierta pedagogía?

El publico joven que no va al teatro pero si consume hibridos vinculados a las artes escenicas emergentes

3. LA ESCENA DEL FUTURO

3.1 EL ESPACIO VIRTUAL

3.2 LAS HIPOTESIS DE TRABAJO

3. 3 INVESTIGACION E INNOVACION (OBSERVATORIO)