



ABUÍN, ANXO; PÉREZ-RASILLA, EDUARDO Y SORIA TOMÁS, GUADALUPE (EDS.) (2021). *FUERA DEL ESCENARIO: TEATRALIDADES ALTERNATIVAS EN LA ESPAÑA ACTUAL*. VISOR



El volumen *Fuera del escenario: Teatralidades alternativas en la España actual* (2021), editado por Anxo Abuín, Eduardo Pérez-Rasilla y Guadalupe Soria Tomás, consta de doce textos en los que se considera el lugar tomado por o dado a las artes escénicas fuera de los espacios o preceptos teatrales convencionales. Se trata de una publicación que forma parte de los trabajos promovidos por *Performa*, un grupo de investigación que se ha centrado en estudiar las teatralidades contemporáneas y su vinculación con territorios, medios y públicos poco habituales. Cabe destacar la afinidad que hay entre los planteamientos de este libro y los temas abordados en otro volumen colectivo publicado en el marco de las investigaciones de *Performa*, editado por Paulo Gatica y titulado *Performatividades contemporáneas: teatro, cine y nuevos medios* (2021).

*Fuera del escenario* se divide en dos bloques: el primero incluye ensayos que, en la línea del tema principal del libro, hacen propuestas teóricas o análisis globales; el segundo está centrado en creaciones puntuales y, además, contiene una intervención de José Sanchis Sinisterra, publicada a modo de epílogo.

En el primer capítulo del volumen, titulado «¿Tiene lugar el teatro alternativo?», Eduardo Pérez-Rasilla y Guadalupe Soria Tomás cuestionan la situación del teatro alternativo en España teniendo en cuenta su genealogía, el curso que han tomado algunas de sus manifestaciones o su influencia en el ámbito teatral contemporáneo –por ejemplo, su importancia en los criterios de programación, diseño o elección de ciertos espacios; o su papel en la carrera de algunos de los dramaturgos más célebres del momento–. Aunque los autores hacen hincapié en las salas alternativas de Madrid, su estudio aporta una perspectiva panorámica

del fenómeno en España y señala posibles nexos con el Teatro Independiente, tanto en sus motivaciones iniciales como en sus formas de proceder. El texto habla también de la relación entre la progresiva desactivación de las propuestas alternativas y cuestiones como la inexistencia de unas líneas de trabajo consistentes, el uso del término a modo de eslogan o su dificultad para huir de la precariedad, entendida en un sentido amplio. Finalmente, sin dejar de lado el carácter disímil o incluso paradójico que pueden tener las propuestas alternativas, los autores subrayan la relación que hay entre algunas de estas prácticas y rasgos como lo periférico –física y simbólicamente–, el trabajo artesanal, el sentido vocacional, la libertad creativa, el carácter acogedor que a veces tiene lo informal, la preponderancia del encuentro sobre la exhibición y la construcción de espacios donde agazaparse.

El segundo texto se titula «Refugios, edificios, intersticios... Espacios escénicos y reciclajes urbanos en Barcelona» y es de Iván Alcázar Serrat, quien hace alusión a algunos planteamientos de Michel Foucault sobre el espacio; en concreto, toma su idea de las «heterotopías» como emplazamientos peculiares y localizables, que contradicen o suspenden a todos los otros. Frente al carácter transgresor que se suele atribuir a estos espacios, Alcázar destaca su hermetismo y dice que, en tanto que heterotopías, los teatros son «sistemas cerrados» a los que solo se podría acceder mediante «códigos, rituales, permisos». Alcázar establece un contraste entre esta limitación y la apertura que percibe en otro tipo de espacios que, dice, en lugar de replegarse sobre sí mismos o aislarse, estarían abiertos a su entorno; sus disquisiciones giran en torno a prácticas de *okupación*, así como a proyectos que han aplicado la «reutilización adaptativa» de edificios barceloneses, como la Sala Beckett y los espacios del ciclo *Bona Gent* de Roger Bernat. Tras analizar distintas cuestiones sobre el diseño y sustento de estos espacios, Alcázar concluye que sus mutaciones y su ya mencionada apertura les confieren una otredad capaz de agrietar la condición heterotópica y de contra-emplazamiento del «lugar del teatro en la ciudad». Ahora bien, el carácter acotado que Foucault atribuye a las heterotopías no tiene que ver con una suerte de hermetismo, sino con su existencia material –con aquello que hace que se distingan de las utopías– y, en la misma línea, su aislamiento y sus códigos serían justamente lo que les permitiría ser permeables. El tipo de apertura que Alcázar ve en los proyectos descritos en su texto podría equipararse a la de ciertas heterotopías que

Foucault también tiene en cuenta: son emplazamientos a los que todo el mundo puede entrar, pero con la salvedad de que el propio hecho de acceder hace que quien entra esté excluido.

El tercer capítulo se titula «Desde el margen: La escena lésbica como contra-espacio escénico» y está escrito por Gabriela Cordone y Marie Rosier. Su texto aborda propuestas que, por su temática y sus modos de hacer, se engloban dentro de lo que se ha denominado «teatro lésbico». El posicionamiento político de este teatro, que tiene su sustento en el pensamiento de Monique Wittig, pasa por resaltar —a veces de forma paródica— la discriminación, al menos doble, de las lesbianas, así como las consecuencias de esa segregación. El estudio de Cordone y Rosier se centra en la obra de la dramaturga y activista política Magdalena De Santo, quien no solo problematiza la noción de género, sino también la opresión vinculada a los criterios de sexo, raza o clase. Las autoras señalan que De Santo tiene una perspectiva crítica de las compensaciones estatales vinculadas a la actividad creativa y que su noción de «lesbianizar el teatro» pasa por defender la precariedad, la marginalidad y la lucha contra el autoritarismo. Además, resaltan que De Santo propone reflexionar sobre la superación del miedo al fracaso como forma de resistencia; de ahí que las autoras de este ensayo llamen *desubicado* al teatro de la dramaturga argentina, quien considera que la inadaptación a los espacios reconocidos puede ser el único modo de crear una tensión tangible, capaz de cuestionar los principios que el sistema tiene en valor.

El siguiente capítulo es de Mercè Saumell y se titula «Pensando en el espectador: entre las propuestas de intermedialidad y la reivindicación de la miniatura y lo artesanal». En este texto, Saumell habla de las características de recepción de dos tipos de propuesta aparentemente muy diferentes entre sí. Para ello, busca puntos de encuentro entre el lugar que el espectador tiene en creaciones que hacen uso de tecnologías digitales y el que se le confiere en ciertas propuestas artesanales. La autora considera que, por un lado, el carácter abierto y procesual de estos dos tipos de expresión hace que la participación del espectador sea imprescindible y, por otra parte, observa que ambos coinciden en el uso de la miniatura. La autora destaca que, tanto en lo artesanal como en lo digital, la miniatura hace que el espectador considere que puede abarcar todo lo que ve y, al mismo tiempo, que se distancie de ello.

En el quinto y último capítulo de esta primera parte del volumen, titulado «Reensamblar el teatro: el público en la escena expandida», Óscar Cornago propone pensar en el público y lo público a partir de dos nociones a las que Hannah Arendt relaciona con la acción: lo imprevisible y lo irreversible. Como en otros de sus textos, el autor recuerda que el carácter indeterminado de las acciones individuales y colectivas es lo que hace necesaria la política y, por eso, al estar condicionado por la acción y las relaciones, el teatro sería un ámbito ideal para pensar en aquello que el público tiene y sostiene de forma común, es decir, para pensar en lo público. Por eso las reflexiones del texto se apoyan en creaciones contemporáneas, como *Kaïros, síisfos y zombis* de la compañía L'Alakran o *El triunfo de la libertad* de La Ribot, Juan Domínguez y Juan Loriente. Estos trabajos conciben el espacio como lugar susceptible de albergar relaciones inusuales y ponen de manifiesto la posición incierta de los participantes. Cornago afirma que, teniendo en cuenta que *lo común* desapareció en la modernidad, la escena actual intenta «sostener el vacío y reestablecer las relaciones» perdidas. Esto supondría, entre otras cosas, «desensamblar» lo conocido, es decir, profanar o cuestionar el lugar y los usos convencionales de los elementos relacionados. Una de las principales inquietudes del autor a lo largo del texto es la pregunta de «qué estamos haciendo». Se podría decir que, en tanto que esta pregunta interrumpe la acción, tiene la facultad de cambiarla. De manera que podría ser una inquietud capaz de ofrecer una respuesta con el solo hecho de formularse. Ahora bien, el aporte de esta pregunta no sería una solución o un ejercicio de reensamblaje, sino vaciar el espacio llenado o ensamblado previamente.

El primer capítulo del segundo bloque es «*Ex opere operato*» de Roberto Fratini. El ensayo habla de la progresiva configuración de *Numax-Fagor-plus*, un trabajo de Roger Bernat en cuya realización participó Fratini. El autor habla del carácter que fue adquiriendo *Numax-Fagor-plus* gracias a su discusión —abierta en cuanto a tiempo, espacio y medios— sobre los alcances de los trabajos cooperativos y asamblearios de los obreros de las fábricas Numax y Fagor. En su análisis de esta docuficción, el texto aborda cuestiones como el concepto de representación en sus distintas acepciones, las implicaciones de la elaboración de un discurso colectivo, el sentido de la lucha obrera o el papel de sus participantes. En términos generales, Fratini reflexiona sobre el carácter político que tiene o no la

idea de participación y, en la misma línea, defiende los alcances públicos y poéticos de la ficción.

El séptimo capítulo, escrito por Emmanuelle Garnier, se titula «*Paso doble* en el salón de baile del Casón del Buen Retiro: Los efectos de sentido del «medio» en la *performance* de Miquel Barceló y Josef Nadj (2007)». Garnier analiza un «cuadro vivo» realizado para el festival de Aviñón y se centra en su presentación posterior en Madrid, en el Casón del Buen Retiro. La autora habla de la importancia del «medio-contexto» y se detiene en el análisis de distintas memorias y expectativas que el lugar podría haber despertado en los espectadores, tanto individual como colectivamente. Los asistentes a la *performance* fueron personalidades sobresalientes del país, políticos e intelectuales que acudieron por invitación de los artistas; por tanto, podría decirse que esta presentación no fue pública. Sin embargo, su relevancia social estaría sustentada en la ya mencionada puesta en escena de la memoria y, además, Garnier subraya que pudo haber potenciado los lazos de los miembros de la «comunidad intelectual» invitada.

El capítulo octavo se titula «Cine, cuerpo y resiliencia: A propósito de *El lamento de la emperatriz*, de Pina Bausch» y es de José Ignacio Lorente. El texto habla de una realización cinematográfica hecha por la bailarina alemana en los años 90. El autor considera que el carácter fragmentario de la pieza, su forma de representar el cuerpo y su uso singular del tiempo, invitan al espectador a intervenir para interpretar el trabajo o reconstruirlo. Partiendo de la idea de André Lepecki del «agotamiento de la danza», Lorente afirma que el papel que tienen los cuerpos en esta pieza es una impugnación o corte del dispositivo coreográfico; así, el trabajo de Bausch sería una interrupción y una invitación a cuestionar tanto los gestos cotidianos como los inusuales. El autor desarrolla este último planteamiento teniendo en cuenta la noción de «dispositivo» de Foucault y sus ideas sobre la biopolítica como medio de gestión de la vida individual y social. Además, considera que, dado que el trabajo de Bausch pone en escena de forma repetitiva a cuerpos desfallecidos o fuera de lugar, da testimonio de la existencia de ciertos cuerpos «desplazados fuera de la escena del espectáculo coreográfico». Esta forma de hacer referencia a lo que no se puede representar no solo daría cuenta de esos otros cuerpos, sino también de los esfuerzos ocultos del cuerpo danzante.

El siguiente capítulo es «Estética del contenedor: una posible interpretación del formato teatral breve contemporáneo». En este texto, Dominique Serena estudia trabajos de corta duración realizados en lugares reducidos y hace hincapié en algunas iniciativas llevadas a cabo en Madrid, como *La bicicletería*. La autora destaca que la crisis económica del año 2008 permitió que algunos creadores se replantearan su capacidad de gestión y se aproximaran de otra forma a los espectadores. Su análisis se apoya en los planteamientos teóricos de Richard Schechner y Erika Fischer-Lichte.

El décimo capítulo es de Cristina Oñoro y se titula «Teatro para una pandemia: Nuevos formatos teatrales durante los primeros meses del confinamiento (Madrid, marzo-mayo 2020)». El texto es una crónica de la pandemia vivida recientemente, así como de sus efectos iniciales en la población. La autora analiza la situación de las artes escénicas en España durante y después del período de confinamiento, apoyándose en entrevistas a creadores y gestores culturales, como Laila Ripoll, María Folguera, Pablo Iglesias Simón o Rosana Acquaroni. Entre los temas que los entrevistados dicen haber abordado con más detenimiento a causa de la pandemia están: la idea de presencia —y, por extensión, la de «presencia mediada»—, la tendencia a superponer las nociones de acontecimiento y espacio escénico, la posibilidad de que lo teatral en el presente sea más una cuestión de sincronía que de «convivio», o los vínculos entre creatividad, innovación e improvisación.

En el siguiente capítulo, titulado «El Nuevo Teatro Fronterizo como *contradispositivo* de investigación-creación», Monique Martínez habla del proyecto de creación, formación e investigación desarrollado en La Corsetería a partir del año 2010, bajo la dirección del dramaturgo y director de teatro, José Sanchis Sinisterra. Dado el carácter crítico y transgresor que la autora ve en estas iniciativas, propone considerarlas como «contradispositivos». Algunas de las actividades realizadas en el Fronterizo y rescatadas por la autora a partir de la consulta de la memoria de actividades del centro cultural son las siguientes: *Barrios nómadas* (2012), *A salvo, diálogos con refugiados* (2015), *Cuerpos* (2015), *Presos en libertad* (2015), *Mujeres de papel* (2013), *Mujeres filósofas: habitaciones propias* (2014), *Planeta vulnerable* (2017) o *Teatro contra el olvido* (2018).

Finalmente, el volumen incluye como epílogo un discurso pronunciado por José Sanchis Sinisterra en 2019, titulado «Dispositivos dispersos en tiempo y espacio». En esta intervención, el autor toma el concepto

de «dispositivo», trabajado por pensadores como Foucault, Deleuze y Agamben, y da cuenta de algunas experiencias de su trayectoria artística a las que ve emparentadas con la interpretación que Agamben propone de esta idea. El dramaturgo describe actividades dirigidas por él, como las «experiencias multiartísticas» o «maratones» en homenaje a Julio Cortázar y Beckett, y habla de proyectos que siguieron caminos fortuitos, como *El regreso del Carnaval*, *La cruzada de los niños de la calle* o *Ecos y silencios*. Algunos elementos presentes en los proyectos estudiados por Martínez en el capítulo anterior, así como en las actividades que Sanchis Sinisterra menciona en esta conferencia son la inclusión de grupos o motivos marginales, la consideración experimental del proceso de creación y las implicaciones del trabajo colectivo.

Como se ha podido ver, aunque todos los ensayos del volumen coinciden en su intención de abordar trabajos disonantes y en su búsqueda de relaciones capaces de problematizar la concepción y configuración de la escena teatral contemporánea, hay perspectivas diversas sobre la noción de territorialidad, el papel de quienes participan en el espacio escénico y los modos de trabajar en el mismo.

Muriell Mundaca

Este trabajo forma parte de las actividades del proyecto de investigación «PERFORMA2. Metamorfosis del espectador en el teatro español actual» (PID2019-104402RB-I00) (2020-2023), financiado con una ayuda del Ministerio de Ciencia e Innovación en el marco del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación 2017-2020.

