



EL TEATRO PALPABLE: ESTRATEGIAS *QUEER* DE RESISTENCIA CONTRA LA TOPONORMATIVIDAD

THE PALPABLE THEATRE: QUEER STRATEGIES TO RESIST TOPONORMATIVITY

Isaias Fanlo

(Ifg22@cam.ac.uk)

<https://orcid.org/0000-0002-3077-9962>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2023.50.03

ISSN 2444-3948

Resumen: El presente artículo parte de una crítica a lo que denomino el giro *antierótico* de los estudios queer, que en los últimos años ha dejado de lado debates vinculados con el erotismo, la corporeidad y el deseo para centrarse en otro tipo de cuestiones que van más allá de la sexualidad. El texto plantea una conciliación entre estos debates posteróticos y la fisicalidad original a la epistemología queer a partir de un análisis de eventos teatrales y performativos que se han dado de manera reciente en espacios no convencionales de varias ciudades españolas, como respuesta a la crisis económica que viene atravesando el país desde 2008. El texto propone el concepto *toponormatividad* como término que engloba las ocupaciones normativas de los espacios, y plantea hasta qué punto las piezas teatrales y performativas pueden cuestionar dicha toponormatividad y proponer otras maneras de entender y ocupar el espacio urbano.

Palabras Clave: Teoría *Queer*, Toponormatividad, Teatro ibérico, Performance, Espacio.

Abstract: This article departs from a critical approach to what I call the *antierotic turn* within Queer Studies —which, in the last years, seems to have left aside debates addressing eroticism, physicality and desire to focus on a different set of questions that go beyond sexuality. The text offers a conciliation between these post-erotic debates and the original physical approach of queer epistemologies through the analysis of theatrical and performative events that have recently taken place in non-conventional spaces in several Spanish cities, as a response to the economic crisis that the country has suffered since 2008. The article suggests the concept *toponormativity* as a term that addresses non-normative occupations of spaces and addresses how theatrical and performative pieces can question the aforementioned toponormativity and propose different ways to understand and occupy urban spaces.

Key Words: Queer Theory, Toponormativity, Iberian Theatre, Performance, Space .

Sumario: 1. A modo de introducción: una epistemología erótica e interseccional de lo queer. 2. Escena y crisis. 3. Un festival con vistas. 4. Teatro palpable. 5. Ocaña en las alturas. 6. Obras citadas. 7. Notas.

Copyright: © 2023. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

ISAIAS FANLO es profesor de culturas ibéricas modernas y contemporáneas en la Universidad de Cambridge. Su investigación se centra en la intersección entre las culturas ibéricas, las artes escénicas y las teorías queer. También publica sobre teatro, cultura y activismos queer en medios de comunicación. Su primer libro, *El llibre rosa*, es un trabajo pionero sobre los estudios de género y sexualidad en Cataluña. Paralelamente a su trayectoria académica, ha desarrollado una carrera como gestor cultural en el sector de las artes escénicas, colaborando con instituciones como el Teatre Nacional de Catalunya, el Teatre Lliure de Barcelona y el Goodman Theatre de Chicago.

1. A MODO DE INTRODUCCIÓN: UNA EPISTEMOLOGÍA ERÓTICA E INTERSECCIONAL DE LO *QUEER*

A lo largo de sus tres décadas de existencia, las teorías queer han ido ampliando su radio de acción y de intervención. En su seno han ido planteándose, especialmente en los últimos años, una serie de cuestiones y de debates que, aunque probablemente puedan vincularse a la exploración de los afectos o de una formulación del deseo que va más allá de los cuerpos, se separan del estudio explícito de la sexualidad. En este sentido, uno de los giros epistemológicos más destacables viene marcado por un número monográfico de la revista *Social Text*, editado por David L. Eng, Jack Halberstam y José Esteban Muñoz, publicado en 2005. En este volumen, titulado *What's Queer About Queer Studies Now?*, Eng, Halberstam y Muñoz se planteaban una pregunta que me parece fundamental y que tiene más consecuencias de lo que en principio podríamos imaginar: dados los avances en lo que respecta a los derechos de las personas LGTBI —por lo menos en los países del Norte y alrededor del matrimonio igualitario—, así como a la preponderancia de las políticas identitarias en discursos sociales, políticos y también académicos, ¿hacia dónde tiene que dirigirse, ahora, la teoría queer? Tal y como comentan los editores del monográfico: “The contemporary mainstreaming of gay and lesbian identity —as a mass-mediated consumer lifestyle and embattled legal category— demands a renewed queer studies ever vigilant to the fact that sexuality is intersectional, not extraneous to other modes of difference” (Eng, Halberstam y Muñoz, 2005, pág. 1).

Este giro *antierótico* de las teorías queer resulta interesante y abre una serie de caminos para la exploración epistemológica, pero también tiene su lado problemático. En *Hatred of Sex*, Oliver Davis y Tim Dean afirman que, en los últimos años, los estudios queer le han dado la espalda al sexo: “One might say that paradoxically the birth of queer presaged the death of sex”, afirman (Davis y Dean, 2022, pág. 47). Los autores, que precisamente mencionan el artículo “What's Queer About Queer Studies Now?” en su argumentario, señalan que, en los giros más recientes dentro del ámbito de la teoría queer, buena parte de los académicos han decidido dejar de lado la exploración del sexo y el deseo para centrarse en otras cuestiones, desde la crítica al capitalismo neoliberal hasta la crisis de los refugiados.

Hatred of Sex presenta, a mi juicio, varios problemas, especialmente en la insuficiente elaboración de su crítica a la cuestión de la interseccionalidad, planteada en el ensayo como una manera de invisibilizar la sexualidad a favor de otros vectores hermenéuticos —como las cuestiones raciales, nacionales, o de clase—, y la asunción de un privilegio acrítico de la sexualidad sobre cualquier otro tipo de cuestión identitaria. Esto resulta todavía más problemático si tenemos en cuenta que, tanto en muchos de los precursores del pensamiento antinormativo como en algunos de los textos fundacionales de la teoría queer, la noción de interseccionalidad ya se proponía como indispensable para pensar las identidades de género las sexualidades no normativas. Ya en la introducción a *This Bridge Called My Back*, publicado en 1981, Gloria Anzaldúa y Cherríe Moraga cuentan la experiencia de Anzaldúa en un encuentro de mujeres en el norte de San Francisco. “The management and some of the staff made her feel an outsider, the poor relative, the token woman of color”, explican (Anzaldúa y Moraga, 2015, pág. xliii). *This Bridge*, una antología pionera de escritos de mujeres no blancas, es el resultado de esta “reaction to the racism of White feminists”, revertido en “a positive affirmation of the commitment of women of color to our own feminism” (pág. xliii). Años más tarde, Anzaldúa desarrollaría, en *Borderlands / La Frontera*, la idea del cruce fronterizo como concepto fundacional del pensamiento interseccional —lo que Anzaldúa denominó *identidades atravesadas*—:

A borderland is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. It is in a constant state of transition. The prohibited and forbidden are its inhabitants. Los atravesados live here: the squint-eyed, the perverse, the queer, the troublesome, the mongrel, the mulato, the half-breed, the half dead; in short, those who cross over, pass over, or go through the confines of the ‘normal’. (Anzaldúa, 1987, pág. 25)

Cuando Teresa de Lauretis, en 1991, comienza a plantearse las bases de la «Teoría Queer» en su artículo “Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction” —considerado el texto fundacional de la disciplina—, articula su discurso en términos de diferencia y de interseccionalidad. El pensamiento queer, afirma De Lauretis, pretende explorar “questions that have as yet been barely broached, such as the respective and/or common grounding of current discourses and

practices of homo-sexualities in relation to gender and to race, with their attendant differences of class or ethnic culture, generational, geographical, and socio-political location” (Lauretis, 1991, págs. iii-iv). Así pues, la teoría queer, desde sus primeras iteraciones, se plantea cuestiones de sexualidad y de género en el cruce con otras identidades que cuestionan la normatividad.

Sin embargo, en su crítica a los virajes más recientes de los estudios queer, Davis y Dean plantean una cuestión que me parece digna de consideración: la de-sexualización de la Teoría Queer. Davis y Dean aducen en su crítica que los teóricos queer buscan ahora una cierta respetabilidad: “making sex an academic subject entailed cleansing it of deplorable elements: in order to enter the university, sex needed to become at least semirespectable. Sex was enjoined to become *sexuality*, preferably of the self-contained, nonleaky, identitarian sort”, afirman (Davis y Dean, 2022, pág. 47).

Creo que resulta compatible (más aun, es necesario) plantearse de manera crítica la desexualización de los discursos de lo queer como consecuencia del acceso de estos a espacios centrales, tanto académicos como políticos, así como otras cuestiones que no parecen molestar a Davis y a Dean pero que también merecerían una revisión, muy especialmente el privilegio anglocéntrico de la academia queer. También considero fundamental explorar las posibles vías que se abren dentro de las teorías queer y que ofrecen maneras promiscuas —tal y como Brad Epps plantea la promiscuidad¹— de lanzar una mirada sobre artefactos culturales.

En este sentido, una de las líneas de investigación que han generado un volumen más destacable de estudios en el ámbito de las teorías queer ha sido la exploración del tiempo y de la temporalidad en relación con la normatividad. Obras importantes, como por ejemplo *No Future* (Lee Edelman, 2004), *In a Queer Time and Place* (Jack Halberstam, 2005), *Cruising Utopia* (José Esteban Muñoz, 2009), *Time Binds* (Elizabeth Freeman, 2010) o *Cruel Optimism* (Lauren Berlant, 2011) utilizan las epistemologías queer como una manera de problematizar y reconceptualizar cuestiones relacionadas con el pasado, el presente y el futuro, como por ejemplo las genealogías, las temporalidades normativas, la tensión entre memoria e historia, y las expectativas tradicionales de la llamada «buena vida». Entre la promiscuidad de ideas y conceptos que ha generado este *giro temporal*, tal y como lo llaman Tyler Bradway y E. L. McCallum

(2019, pág. 7), el concepto de *crononormatividad*, creado por Elizabeth Freeman para designar cómo el régimen heteronormativo ha generado una secuencia del desarrollo normativo de la vida, se ha consolidado como una opción particularmente válida para cuestionar, por ejemplo, descripciones tradicionalistas de la familia en la literatura, así como para analizar los accesos igualitarios a educación y empleo, entre otros. La crononormatividad, según Freeman, consiste en “the use of time to organize individual human bodies toward maximum productivity” (Freeman, 2010, pág. 3) y se manifiesta, de manera evidente, a través de la concatenación de una serie de etapas vitales fijadas —y, por lo tanto, normativas—: educación, vida laboral, matrimonio, hipoteca, reproducción, jubilación, etc. Paralelamente, el régimen crononormativo rechaza todos aquellos que no pueden o no quieren adherirse a él, y los empuja a la periferia de los discursos mayoritarios.

Pese a no haber surgido con la espectacular carga de urgencia que tiene el análisis de las temporalidades queer —especialmente en momentos en los cuales resultaba imperativo afrontar de qué manera la pandemia del sida ponía en tela de juicio nociones como por ejemplo las expectativas de futuro—, creo que también es necesario considerar una aproximación antinormativa a cuestiones espaciales. Si bien las prospecciones posmodernas, de Frederic Jameson a David Harvey, suelen dejar de lado las epistemologías queer aplicadas a los espacios, pienso que es necesario encontrar maneras de observar lógicas, paradigmas y asociaciones no normativas de comunidades a relación a estos espacios. Tal y como comenta Jack Halberstam en *In a Queer Time and Place*, “Queer uses of time and space develop, at least in part, in opposition to the institutions of family, heterosexuality, and reproduction. They also develop according to other logics of location, movement, and identification” (Halberstam, 2005, pág. 1). Así pues, en estas páginas quiero plantear una exploración de la toponormatividad. Entiendo ‘toponormatividad’ como un concepto que engloba usos tradicionales —es decir, normativos— de espacios, y que los delimita de manera binaria en categorías tales como local y global, privado y público, etc. Cuestionando esta toponormatividad, las aproximaciones queer a los espacios exploran una serie de prácticas contraintuitivas, como por ejemplo la redefinición y la apropiación del espacio público o privado, así como el cuestionamiento de no-lugares a través de diversas prácticas de ocupación y de resistencia —entre las que se encuentran, como veremos, las prácticas teatrales y performativas—.

Estas aproximaciones, además, problematizan las divisiones binarias mencionadas, que ahora ya podemos denominar toponormativas.

Una mirada queer sobre los espacios es, por lo tanto, una forma de resistencia contra los usos toponormativos de la ciudad occidental, en tanto que eje generador de privilegio. Estos usos toponormativos están vinculados a las tensiones entre espacio privado y espacio público, a las dinámicas gentrificadores y al turismo masivo. Steve Pile comenta que los procesos de resistencia han sido tradicionalmente interpretados en términos oposicionales, es decir, como una reacción contra el poder: “so, ‘power’ is held by an élite, who use oppressive, injurious and contemptible means to secure their control; meanwhile, ‘resistance’ is the people fighting back in defence of freedom, democracy and humanity” (Pile, 1997, pág. 1). En este replanteamiento de las divisiones binarias, sin embargo, creo que resulta indispensable ir más allá y pensar en estas dinámicas de resistencia de manera no binaria. Plantearlas no como una mera reacción, sino como un proceso más complejo que se circunscribe a un contexto sociopolítico específico y que, de manera simultánea, articula otro tipo de afectos. En otras palabras, la resistencia a la toponormatividad no debe entenderse como reverso de la dominación, sino como una combinación más sofisticada, y decididamente queer, de ira, planificación, protesta, sueño, creatividad, desafío, oportunidad y coincidencia, entre otros.

Conviene plantearse, así pues, de qué manera es posible interpretar determinadas iniciativas teatrales y performativas como respuestas a esta toponormatividad. Si bien también mencionaré otras propuestas, para la ocasión quisiera centrarme en varias de las obras programadas dentro del ciclo de artes escénicas en las azoteas de Barcelona Terrats en Cultura, creado por la asociación cultural *Coincidències*². Se trata de piezas muy distintas, y que sin embargo comparten una mirada queer sobre el mundo, que surgen como alternativas pensadas para espacios no convencionales en un contexto de crisis. Asimismo, no resulta baladí observar, como veremos, que los Terrats en Cultura proponen una cierta exacerbación de la conciencia de fisicalidad potencial surgida a través de a la supresión de la división tradicional entre público y escena. Gracias a, precisamente, esta potencialidad de contacto entre artistas y espectadores en un evento efímero y singular, en un espacio no convencional convertido en un espacio esencial que aglutina escena y platea, es posible proponer una síntesis entre la mirada queer que

plantea cuestiones más allá de la sexualidad (la propuesta de Eng, Halberstam y Muñoz) y la reivindicación de lo físico, lo erótico y lo sexual que reclaman Davis y Dean. Abordaré esta cuestión en la parte final del ensayo. Comencemos, sin embargo, por el principio.

2. ESCENA Y CRISIS

Al principio, está la crisis. Concretamente, la crisis financiera global de 2007-2008, que en España se elevó a niveles nefastos a causa del estallido de la burbuja inmobiliaria y se tradujo en un colapso económico, que llevó al país a solicitar ayuda externa a la Unión Europea en 2012 y que elevó las cifras del paro a casi un 27% en el año 2013³. En el ámbito de la cultura, ya precario antes de la crisis, la recesión se agudiza cuando, en 2012, el gobierno presidido por Mariano Rajoy aprobó el decreto que elevaba el IVA de las artes escénicas del 8% al 21%. El efecto de esta subida fue inmediato: según la Sociedad General de Autores y Editores, de 2011 a 2012 el sector de las artes escénicas sufrió un descenso de más del 31% de espectadores y de casi un 33% de ingresos (“Anuario”).

Esta crisis en el sector cultural entró en colisión con la emergencia de un nutrido grupo de jóvenes dramaturgos de la talla de Lola Blasco, Paco Bezerra, Alberto Conejero o Alfredo Sanzol, quienes se sumaron a creadores más veteranos como Sergi Belbel, Josep Maria Benet i Jornet, Lluïsa Cunillé, Juan Mayorga, Helena Pimenta, José Sanchis Sinisterra o Paco Zarzoso para enriquecer un ecosistema teatral generosamente heterodoxo. El caso específico de Cataluña me parece, aquí, digno de distinción, puesto que en el primer decenio del siglo XXI la cultura catalana estaba viviendo una eclosión sin precedentes de dramaturgos, intérpretes y creadores, consecuencia directa de una serie de iniciativas exitosas que habían surgido con la intención de promover la dramaturgia del país. En primer lugar, gracias a la creación de la Sala Beckett, teatro y obrador internacional de dramaturgia que conectó creadores dramáticos del país con nombres como Sarah Kane, Neil LaBute, Lars Noren, Harold Pinter o Simon Stephens, entre muchos otros. En segundo lugar, gracias al crecimiento del Institut del Teatre, centro superior de titularidad pública dedicado a la docencia y la investigación teatral, al trasladarse a un nuevo edificio en la Plaza Margarida Xirgu. Y, finalmente, gracias al éxito del Projecte T6, una

iniciativa impulsada por el Teatre Nacional de Catalunya para dar apoyo a la dramaturgia catalana emergente, y que funcionó entre las temporadas 2002-2003 y 2012-2013. Entre los nombres más destacados de esta generación de creadores podríamos citar a Marta Buchaca, Jordi Casanovas, Clàudia Cedó, Cristina Clemente, Guillem Clua, Josep Maria Miró, Marc Rosich, Marilia Samper, Victoria Szpunberg o Helena Tornero.

El impacto de los autores surgidos al amparo de estas iniciativas, tanto en el ámbito nacional como internacional, resulta innegable. Según la plataforma Catalan Drama, dedicada a traducir teatro catalán a otras lenguas y a promover la dramaturgia catalana por el mundo, de enero de 2015 a julio de 2016, un total de 53 piezas teatrales de 17 autores diferentes se estrenó en el extranjero, en países tan diversos como Japón, Argentina, Chile, Alemania, Francia, Turquía, el Reino Unido o los Estados Unidos de América⁴.

Mientras esta nutrida generación de artistas, nacidos mayoritariamente en las décadas de 1970 y 1980, generaba un volumen importante de piezas dramáticas, la recesión económica forzaba a los espacios teatrales a tomar medidas drásticas. Espacios privados como el Sol de York y La Trastienda, en Madrid, así como el Club Capitol o la Sala Muntaner, en Barcelona, cerraron sus puertas a consecuencia directa de la crisis. En los espacios públicos la cosa tampoco iba mejor: el Teatre Lliure de Barcelona tuvo que cesar actividad durante tres meses, y el Teatre Nacional de Catalunya, también en Barcelona, cerró una de sus tres salas, la Sala Tallers —el espacio que acogía, precisamente, el Projecte T6—, como consecuencia de unos recortes presupuestarios que impactaron tanto el proyecto artístico como la infraestructura de la institución. Se trataba de una tormenta perfecta: una eclosión de creadores que entra en colisión con la reducción del número de salas de exhibición y con unos presupuestos culturales cada vez más míseros.

Es dentro de este contexto de desconfianza y pesimismo, de precariedad presupuestaria y de cierre de espacios teatrales, donde surgen una serie de iniciativas que buscan llevar el teatro fuera de la escena convencional. En Madrid, José Martret y Alberto Puraenvidia abrieron, en 2012, La casa de la portera, y poco después La pensión de las pulgas, dos pequeños apartamentos en el barrio de La Latina reconvertidos en salas de teatro alternativo. El impulso inicial para abrir estos espacios, comentan Cristina Oñoro y Joana Sánchez, era el

de conseguir una sala para que Martret pudiera montar una versión de *Ivánov*, la ambiciosa obra de juventud de Anton Chéjov, lo cual parecía «un auténtico suicidio», puesto que no se trataba de una pieza decididamente comercial y, para más inri, “la obra requería nada menos que nueve actores, un número muy alto [...] para montajes alternativos con escaso presupuesto” (Oñoro y Sánchez, 2016, pág. 65). Según la página web de las dos salas, se trataba de un “nuevo concepto de espacio escénico” (La casa): un espacio poroso, dividido por paredes pensadas para la vida doméstica pero repensadas para el teatro. Precisamente, a través de dicha domesticidad se diluye la tradicional frontera entre público y escena. El modelo de La casa de la portera y La pensión de las pulgas recuerda inevitablemente al de espacios como Timbre 4, en Buenos Aires, el apartamento que el autor y director Claudio Tolcachir abrió para las representaciones escénicas, y donde representó por primera vez su éxito mundial *La omisión de la familia Coleman*. Además de *Iván-OFF*, la reescritura del texto chejoviano a cargo de Martret —sus 358 representaciones avalan el éxito incuestionable de esta producción—, La casa de la portera y La pensión de las pulgas acogieron espectáculos de la Compañía Nacional de Danza, Carlos Be, Blanca Bardagil y Paco Bezerra, antes de cerrar definitivamente en 2015 por carecer la licencia necesaria para operar como salas teatrales⁵.

En Cataluña, el otro gran epicentro teatral español, también aparecieron varias iniciativas de teatro fuera del teatro surgidas durante la crisis que resultan dignas de mención. Están, por supuesto, el Festival Píndoles de microteatro, activo desde 2015, cuyas últimas ediciones se han celebrado en el Castillo de Montjuïc y que ha llevado muchos de sus espectáculos de gira por toda Cataluña. Tampoco podemos olvidarnos de La Bacanal, un espacio a medio camino entre sala teatral, bar de copas y caverna insalubre, situado en los bajos de una peluquería del barrio del Born —literalmente, el espacio más *underground* de Barcelona—, fundado y gestionado por Óscar Machancoses y David Verdaguer. Por esta sala, desaparecida en 2020, pasaron, además de sus fundadores, intérpretes como Oriol Genís, Clara Peya o Las Glorias Cabareteras. Otra iniciativa digna de mención es el Espacio 13, sala de ensayo de la Compañía Roberto G. Alonso reconvertida en espacio de exhibición para el espectáculo *Cabaret 13*, desarrollado también durante la crisis económica.

No quiero olvidarme de otras propuestas de teatro no convencional que tienen lugar más allá de Madrid y Barcelona (el peso de las dos grandes metrópolis españolas tiende, desgraciadamente, a invisibilizar lo que sucede más allá de ellas). Una de las iniciativas más destacables es el Teatro de la Decepción, ideada en 2009 por la compañía malagueña Trasto Teatro. Hartos de «[l]a racanería de los programadores», «[l]a tibieza de los órganos de gestión [que] ha desterrado el concepto del riesgo» y de “[l]as políticas culturales, un erial donde ni siquiera crecen unos cuantos matorrales” (Cortés, 2011, pág. 20), los miembros de la compañía comenzaron a utilizar sus propias casas como espacios de representación. La iniciativa nacía con la intención de «cambiar la relación del arte con el espectador, con el oficio y con el mundo, para que el arte pueda reencontrarse consigo mismo» (Cortés, 2011, pág. 21), y promovía lo que ellos denominaban «teatro de la decepción», una idea surgida en sintonía con el «teatro de urgencia» articulado por Claudio Tolcachir desde Timbre 4: iniciativas ambas que pretenden responder al desencanto generado por la crisis y por el abandono de las instituciones con eventos teatrales inmersivos que articulen discursos críticos con el sistema. El Teatro de la Decepción es una de las pocas iniciativas de este tipo que consiguió ganarle la partida a la precariedad inherente a este tipo de proyectos: en sus más de diez años de existencia participaron en distintos festivales y llevaron su obra *No amanece en Génova* —en la que los espectadores decidían de qué manera acababa la pieza— de gira por varios países de Latinoamérica.

Un último proyecto que quisiera mencionar es la iniciativa Cultura a Casa, que operó en Mallorca entre 2013 y 2015 y que, en sus dos ediciones, promovió iniciativas culturales diversas —desde teatro y música hasta talleres de cocina y muestras de obra gráfica— en espacios domésticos abiertos al público general. Cultura a Casa cerró sus puertas tras dos años de actividad, en los que promovió más de sesenta eventos de distinta índole.

3. UN FESTIVAL CON VISTAS

La propuesta de artes escénicas en espacios no convencionales que mejor hilvana contenido y continente es, a mi parecer, el festival de artes escénicas Terrats en Cultura, que tiene lugar en las azoteas de Barcelona⁶.

Se trata de un proyecto híbrido nacido en 2013, cuya filosofía se basa en dos pilares. El primero de ellos tiene que ver con un cierto activismo cultural: el ciclo aspira a proporcionar espacios para que los creadores escénicos puedan mostrar su trabajo en un momento de inestabilidad para los teatros convencionales. El segundo pilar, igualmente relevante para el proyecto, consiste en reivindicar una manera sostenible de habitar Barcelona después del estallido de la burbuja inmobiliaria y el subsiguiente descenso del poder adquisitivo por parte de la población general, combinada con las agresivas dinámicas gentrificadoras de la ciudad y el aumento insostenible del turismo masivo.

La organización eligió las azoteas como espacio de intervención por distintas razones. La primera de las cuales, porque las azoteas habían sido, tradicionalmente, espacios con una significativa transcendencia simbólica para la ciudad. La azotea barcelonesa, quintaesencia del urbanismo mediterráneo, espacio de encuentro para las comunidades de vecinos, lugar de socialización mientras se tiende la ropa, ha sido pintada por Pablo Picasso, escrita por Mercè Rodoreda y Manuel Vázquez Montalbán, fotografiada por Colita y Carme Garcia, y está fuertemente enraizada en el imaginario cultural y patrimonial de la ciudad. Con la llegada del turismo masivo y el surgimiento de las plataformas de alquiler de apartamentos turísticos —lo que Renate Van der Zee denominó “efecto AirBnB”—, buena parte de las azoteas de Barcelona han sido clausuradas para evitar problemas entre los turistas y las comunidades de vecinos (es decir, fiestas). Así pues, a través de la ocupación pactada de las azoteas para realizar acontecimientos escénicos de carácter efímero, los Terrats en Cultura no sólo abren nuevos espacios de exhibición en un momento de escasez de los mismos, sino que además promueven una experiencia cívica consciente y sostenible.

Esa aquí donde entra en juego la resistencia queer a la toponormatividad. Si el discurso crítico y constructivo de los Terrats en Cultura ha calado, es, creo, gracias al maridaje de dos elementos. Por un lado, las apropiaciones efímeras de espacios alternativos, no teatrales, descentralizados pero fuertemente connotados en el imaginario barcelonés. Y por el otro lado, una programación teatral y performativa con una fuerte conciencia queer.

Si asumimos, por llegar a un cierto consenso —y siendo muy conscientes de la mutabilidad del término, así como de sus contradicciones internas y de los debates que genera, como ya hemos visto—, que una

mirada queer pretende cuestionar y desestabilizar la normatividad en sus múltiples iteraciones⁷, podemos afirmar que la programación de los Terrats en Cultura, en sus diez primeras temporadas, ha mostrado piezas que presentan una variedad de formas de resistencia respecto a la normatividad. La más evidente de ellas sería la puesta en escena de piezas que cuestionan la familia tradicional. Es el caso de *Pequeños monstruos* (Marilia Samper, 2013), el primer texto teatral programado en el festival y toda una declaración de intenciones, puesto que la obra, que hasta entonces sólo había podido presentarse, en versión reducida, en un ciclo dentro de la Nau Ivanow de Barcelona, revisa en clave de comedia una doble crisis: la del ingreso en la edad adulta y la de hacerlo en un momento de penuria social y económica. Otras obras programadas en los Terrats en Cultura que cuestionan la familia heteronormativa serían *El copera* (Quique Culebras, 2015), *Estiu* (Helena Tornero, 2017), y *Smiley* (Guillem Clua, 2020).

Una segunda tipología de piezas de resistencia queer en los Terrats es la compuesta por aquellas obras que interrogan el binarismo de género tradicional en disciplinas como el flamenco. Es el caso de *Sexto acercamiento al cante* (Juan Carlos Lérída y Niño de Elche, 2014), que inauguró la segunda temporada de los Terrats en Cultura y que introdujo al Niño de Elche al público cultural barcelonés, así como de *Bailar en hombre* (Fernando López Parra, 2017), de *A-género / La oscilante* (Pol López, 2018), que obtuvo el Premio Butaca 2019 al Mejor intérprete masculino de danza, y de *Flamenco Queer* (Rubén Heras y Jero Férec, 2022). La tercera manera de vertebrar una estrategia discursiva queer consiste en la programación de piezas que reivindican una mirada no normativa sobre la ciudad y las personas reales o imaginarias que la habitan. Es el caso de *¿Qué fue de Andrés Villarrosa?* (2018) y de *Ocaña, reina de las Ramblas* (2019), ambas de Marc Rosich. Por último —y quizá de manera más claramente relacionada con la resistencia a la toponormatividad—, los Terrats en Cultura han programado un número de obras que promueven experiencias inmersivas e interdisciplinarias que rompen con la cuarta pared, problematizan la pasividad tradicional del espectador y exploran los límites y las fronteras del acontecimiento teatral. Es el caso de *Que te vaya bonito* (Teatro de Cerca, 2014), y de dos piezas concebidas de manera específica para el festival: *Kites, Kids and Monkey* (Iván Morales, 2016) y *La llista* (Quim Bigas, 2017).

4. TEATRO PALPABLE

En su diccionario de términos teatrales, Patrice Pavis aventura una definición del teatro *site-specific*: se trata de

“a staging and performance conceived on the basis of a place in the real world (ergo, outside the established theatre). [...] The insertion of a classical or modern text in this ‘found space’ throws new light on it, gives it an unsuspected power, and places the audience at an entirely different relationship to the text, the place and the purpose for being there.” (Pavis, 1998, págs. 337-338)⁸

Al entrar en un espacio no pensado para el teatro, como es el caso de una azotea, las reglas del juego, por así decir, se adulteran. Los sentidos se agudizan, existe una predisposición a la sospecha, emerge una cierta receptividad a lo que pueda venir: podría decirse que el evento teatral se recibe de manera más crítica y proactiva. Un buen ejemplo del efecto que genera el teatro *site-specific* sería el espectáculo *Que te vaya bonito*, de Teatro de Cerca.

Escrita y dirigida por Jorge Yamam-Serrano, *Que te vaya bonito* es la puesta en escena de una fiesta de despedida, la que Pedro (Jorge Cabrera) y Carolina (Carmen Flores) le hacen a su hermano David (interpretado por el mismo Yamam-Serrano), justo antes de que éste se vaya a vivir a México. En un momento en el que numerosos jóvenes se veían obligados a salir de España a causa de la crisis —la misma que había causado el cierre de teatros y el surgimiento de iniciativas de supervivencia como Terrats en Cultura—, la pieza exploraba cuestiones dolorosamente familiares para los espectadores: las penurias económicas, los exilios forzados y la precariedad resultante de ellos, consecuencia de la imposibilidad de mantener una línea biográfica crononormativa —en cuyo transcurrir normativo de los eventos temporales se incluye el acceso a la estabilidad laboral—. *Que te vaya bonito* pasó por los Terrats en Cultura los días 16 y 18 de mayo de 2014, justo antes de la ceremonia de entrega de los Premios Max de teatro, a los que el espectáculo estaba nominado en la categoría de Mejor espectáculo revelación. La pieza se había estrenado en FiraTàrrega, uno de los festivales de artes escénicas más prestigiosos del país, en septiembre de 2012, donde obtuvo el Premio Moritz al mejor estreno del año. Para los Terrats, Jorge Yamam-Serrano introdujo

unas pequeñas variaciones en el guion del espectáculo. La principal de ellas tenía que ver con el acceso al recinto y el inicio de la función: los espectadores estaban citados en el portal del edificio en cuya azotea iba a tener lugar la función (en Ciutat Vella, el día 16, y el 18 en el barrio de Gràcia), y eran conducidos a la azotea con la premisa de que, en realidad, iban a asistir a la fiesta sorpresa para despedir a David. El hecho de que la obra tuviera lugar en una azotea, junto con el carácter “secreto” de la supuesta fiesta sorpresa, provocaban un efecto de confusión en los espectadores, varios de los cuales no eran capaces de distinguir entre premisa y realidad. Este contexto permitía a los intérpretes Cabrera y Flores pasar desapercibidos entre el público, pasando por los hermanos del agasajado a punto de partir al exilio. Y cuando, por fin, un foco se encendía sobre Carmen Flores para fijar la atención del público y generar un cierto silencio, fruto de la sorpresa, que permitía a la actriz iniciar su monólogo, muchos espectadores comprendían que, en realidad, hacía un buen rato que la función ya había comenzado (figura 1).



Figura 1: Jorge Yamam-Serrano y Carmen Flores en ‘Que te vaya bonito’.

Terrats en Cultura, 2014. Foto: Isaias Fanlo.

Además de promover una experiencia inmersiva consecuente con la naturaleza de la obra, la ausencia de separación entre el público — mayoritariamente de pie— y los intérpretes desembocaba en una indudable conciencia de fisicalidad —o, si se prefiere, de corporeidad de los actores, puesto que la disposición del espacio y la dirección escénica no sólo hacía posible, sino que incluso estimulaba el contacto entre espectadores

e intérpretes—. Este es también el caso de *La llista*, de Quim Bigas, un espectáculo multidisciplinar que mezclaba danza, performance y poesía, que el creador, bailarín y performer concibió explícitamente para los Terrats en Cultura. Estrenado el 28 de julio de 2017 en la azotea de una comunidad de vecinos del barrio del Poble-sec, el espectáculo partía de la idea de las listas, entendidas como maneras de ordenar y desordenar la experiencia vital, así como de generar un afecto comunitario a partir de la puesta en público de las experiencias individuales. La propuesta *site-specific* de Quim Bigas (que posteriormente ha podido verse en otros festivales, como el Sismògraf de Olot y la FiraTarrega, así como en La Casa Encendida de Madrid) presentaba varios elementos dignos de mención. Parte del espectáculo, por ejemplo, tenía lugar más allá de la azotea donde se encontraba el público: la bailarina Rocío Pinto ejecutaba una coreografía en una azotea vecina, y el propio Quim Bigas bajaba a la calle e interactuaba con coches y peatones en un momento del espectáculo que los espectadores podían contemplar asomados desde la azotea. Sin embargo, más allá de estos elementos excepcionales de *La llista* en los Terrats en Cultura, lo que me interesa destacar aquí es la disposición del espacio escénico, con sillas distribuidas de manera aleatoria a lo largo y ancho de la azotea. Esto le permitía a Bigas no sólo moverse entre el público, sino también interactuar con ellos, hasta el punto de llegar a improvisar un momento escénico con la coreógrafa y bailarina Ariadna Peya —colaboradora habitual de Coincidències, que había asistido a la función como espectadora— (figura 2). Para Bigas resultaba primordial que su movimiento escénico, a ratos sincopado e irreverente, que entre otras cosas incluía un desnudo parcial y la ingesta y el juego erótico con huevos, harina y repostería industrial, fuera llevado a cabo al alcance de los espectadores.



Figure 2: Quim Bigas en 'La llista' (Terrats en Cultura, 2017).

Foto: Guillem Pacheco / Shasta Daisy Productions.

La imagen de Quim Bigas en calzoncillos, moviéndose entre el público anonadado con el cuerpo rebozado de sudor y alimentos, me lleva a la idea de lo inconveniente. En el ensayo *On the Inconvenience of Other People*, publicado de manera póstuma, Lauren Berlant propone la noción de *inconveniencia* para hablar de “the affective sense of the familiar friction of being in relation” (Berlant, 2022, pág. 2). Se trata de un afecto negativo, en la línea de otros conceptos afines a las teorías queer como son la idea de fracaso promovida por Jack Halberstam o el optimismo cruel, también acuñado por Berlant. La inconveniencia se entiende como un momento, a veces casi imperceptible, de cambio, de reacción ante una situación que nos incomoda en nuestra manera de navegar el mundo: desde una mirada sostenida demasiado tiempo hasta un roce involuntario. Creo que la inconveniencia, sin embargo, no sólo emerge en el momento que esta situación se hace efectiva: la ansiedad de lo inconveniente puede surgir ante la potencialidad de un evento que pueda generar dicha inconveniencia. Berlant comenta que este afecto “describes a feeling state that registers one’s implication with

the pressures of coexistence. In that sense the body is paying attention, affirming that what's in front of you is not all that's acting on or in you" (Berlant, 2022, pág. 3). La inconveniencia nos obliga a recordar que no estamos solos en el mundo —Berlant diría que no somos sujetos plenamente soberanos—, que tenemos que compartir espacio y existencia con otros, y que inevitablemente nos relacionamos entre nosotros a través de una miríada de afectos que incluyen el rechazo, la empatía, la superioridad o el deseo. Afectos que, a menudo, no resultan del todo inseparables entre sí.

El cuerpo expuesto de Bigas, cuerpo errático en su deambular aleatorio entre el público, cuerpo obsceno deliberadamente arrastrado al centro de una escena no convencional, se convierte, en *La llista*, en un recordatorio inescapable de nuestra relación táctil con el mundo y con otros cuerpos. La fisicalidad del evento teatral se multiplica al tener lugar en un espacio *site-specific* e inmersivo, en el cual ningún espectador se encuentra a salvo de rozar, de manera voluntaria o casual, a los intérpretes. O de ser rozado por ellos. El acontecimiento escénico adquiere, aquí, el potencial de un erotismo incierto, que abarca distintos placeres, desde el goce artístico al goce del intercambio de experiencias sensoriales con otros cuerpos. Es un erotismo compartido, mostrado de puertas afuera, y por lo tanto —si pensamos en el deseo regulado en términos foucaultianos, es decir, como algo que tiene que acontecer de manera privada, encerrado en la alcoba matrimonial— antinormativo. Es en este sentido que puede decirse que espectáculos como *Que te vaya bonito* o *La llista*, representados en la azotea, proponen una circulación de afectos potencialmente queer, que se articula dentro de un discurso de resistencia a las normatividades —incluida la toponormatividad, como ya hemos visto—, pero que no deja de lado el componente físico e incluso erótico que reclamaban Davis y Dean en *Hatred of Sex*.

5. OCAÑA EN LAS ALTURAS

El último ejemplo paradigmático de la resistencia creativa y performativa a la toponormatividad que abordaré en este ensayo es *Ocaña, reina de las Ramblas*, de Marc Rosich, estrenada en castellano en los Terrats en Cultura en el año 2019⁹. El espectáculo, diseñado para un músico y un solo actor, hace un recorrido por la vida de Ocaña, el artista *underground*

multidisciplinario que vivió en la Barcelona canalla de la transición y de principios de la democracia. A través de su propuesta metateatral, en la cual el actor va entrando y saliendo de personaje para narrar la vida —y la muerte— de Ocaña desde dentro y desde fuera de manera simultánea, Rosich consigue que Ocaña sea, además de presencia física, afecto: una entidad que excede el intérprete que la performa, podría decirse. Al fin y al cabo, Ocaña nos interpela desde la muerte, es decir, desde la no-corporalidad, y lo hace desde el lenguaje hablado y cantado, pero también desde el gesto y desde un espacio performativo tan poco convencional como el mismo artista: la figura de Ocaña, así pues, trasciende a la corporalidad y la singularidad.

En el prólogo del volumen que reúne el teatro queer y trans de Marc Rosich, comento que *Ocaña, reina de las Ramblas* reivindica el artista como icono de resistencia antinormativa, a partir de un texto «que flirtea con lo queer. De hecho, se menciona la heteronorma y también la ‘crononormatividad’. [...] el texto va oscilando entre la sofisticación teórica, formulada fuera de personaje, y la performance, que no está pensada para ser escrita, sino para ser vivida sin filtros académicos» (Fanlo, 2020, págs. 26-27). El momento culminante de esta reivindicación de la figura de Ocaña llega cuando el mismo personaje nos habla de su espectacular muerte, acelerada por las quemaduras provocadas por el incendio del disfraz de sol que llevaba puesto mientras hacía una performance en su pueblo natal de Andalucía. El artista —y este detalle es esencial— se encontraba en tierras andaluzas recuperándose de una larga hepatitis. En la parte final del espectáculo, Rosich especula con la palabra, invoca fantasmas y explicita eufemismos. Fuera de personaje, el actor Joan Vázquez afirma que «En el 83, cuando muere Ocaña por las llamas, el sida era innombrable. [...] Pero ahora podemos decir con cierta seguridad que aquella hepatitis mal curada no era sólo una hepatitis mal curada» (Rosich, 2020, pág. 152). Al fin y al cabo, a principios de la década de 1980 Ocaña había visitado Nueva York, donde había podido experimentar libremente con su sexualidad, justo en el momento en el que la pandemia comenzaba a hacer estragos en la ciudad norteamericana. Es en este momento cuando *Ocaña, reina de las Ramblas* se transforma no sólo en una celebración del artista, sino también en una suerte de catarsis colectiva vehiculada a través de la lucha contra el silencio, el tabú y el estigma. Con esta “salida del armario” póstuma y ficticia, Ocaña, pionero también como personaje teatral, abandera la visibilidad de las víctimas

del sida. El texto parece mostrarnos que resulta necesario gritar fuerte porque, como reza la famosa máxima de ACT UP, el silencio es igual a muerte. Es aquí cuando Ocaña toma la palabra y afirma: «Y bueno... que quizá sí que morí del sida. Quizá sí. Quizá sí. Ea. Quizá sí. Ya está dicho. Ahora de qué sirve ya engañar a nadie. ¿De qué?» (Rosich, 2020, pág. 156) (figura 3). Este monólogo ficcional debe leerse como un gesto utópico, que explora un horizonte posible —el horizonte de los «quizás», de una posibilidad que sólo se insinúa pero que, al explicitarse, pasa al ámbito de una existencia plausible—. Gracias al teatro se consigue una reparación, únicamente posible a través de la utopía que se genera en el momento en el que un grupo de personas (espectadores, actores, técnicos, directores, dramaturgos) se reúnen en un espacio determinado, que no necesariamente tiene que ser una sala de teatro, para celebrar este despliegue de potencialidades, de afectos, que llamamos teatro.



Figure 3: Marc Sambola y Joan Vázquez en 'Ocaña, reina de las Ramblas' (Terrats en Cultura, 2019). Foto: Guillem Pacheco / Shasta Daisy Productions.

Si el ciclo Terrats en Cultura se erige como un evento que cuestiona la toponormatividad es precisamente a causa de esta idea de celebración comunitaria en un espacio determinado a través de una performance

teatral que supura afectos queer. Cuando *Ocaña, reina de las Ramblas* se estrenó en una azotea del barrio del Guinardó con vistas al Mediterráneo y a Barcelona y las ciudades metropolitanas de Santa Coloma y Badalona, se pretendía, por un lado, reivindicar al artista como pionero de la experiencia queer, y presentarlo al público general, especialmente a las generaciones más jóvenes, en un ejercicio de memoria ejecutado a través de la performance. Por otro lado, la combinación entre espectáculo y espacio no convencional pretendía dar visibilidad a la figura de Ocaña como emblema de una ciudad que ha ido quedando acorralada, engullida por la gentrificación y el turismo de masas — una ciudad que los Terrats en Cultura, como ya se ha dicho, exploran como vivencia todavía posible—. Desplazar a Ocaña de las Ramblas al Guinardó, además, implicaba imaginar una Barcelona más allá de las zonas de mayor densidad turística, elaborando un mapa afectivo de la ciudad que se desplegaba frente a la mirada, de barrio a barrio, de azotea en azotea.

Es a través de piezas que rompen con las convenciones escénicas, como sucede con *Que te vaya bonito*, que proponen una experiencia física entre lo abyecto y lo erótico, como pasaba con *La llüsta*, y que proyectan una mirada queer sobre las historias, los afectos y los cuerpos, como es el caso de *Ocaña, reina de las Ramblas*, cuando el discurso crítico con la toponormatividad de iniciativas como Terrats en Cultura adquiere una mayor consistencia. El espectáculo complementa la ocupación efímera de un espacio privado para celebrar un acontecimiento escénico de proximidad. La azotea, aquí, deviene un espacio poroso al servicio de un teatro palpable. Un lugar de contrabando de afectos que genera, a través de artistas, anfitriones y espectadores, un gesto simbólico de resistencia queer contra la ciudad toponormativa.

Este trabajo forma parte del proyecto de investigación «Memorias de las masculinidades disidentes en España e Hispanoamérica» (PID2019-106085GB-I00) del Ministerio de Ciencia e Innovación de España.

6. OBRAS CITADAS

- ANZALDÚA, G. (2012) [1987]. *Borderlands / La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- ANZALDÚA, G. y CH. MORAGA. (Eds.). (2015) [1981]. *This Bridge Called My Back. Writings by Radical Women of Color*. Albany: SUNY Press.
- BERLANT, L. (2011). *Cruel Optimism*. Durham y Londres: Duke University Press.
- BERLANT, L. (2022). *On the Inconvenience of Other People*. Durham y Londres: Duke University Press.
- BRADWAY, T., y E. L. MCCALLUM (2019). *After Queer Studies. Literature, Theory and Sexuality in the 21st Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CORTÉS, R. (2011). Hacia una poética de la decepción. *Papeles de cultura contemporánea*, 13, 20-25.
- DAVIS, O. y T. DEAN (2022). *Hatred of Sex*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- DE LAURETIS, T. (1991). Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction. *Differences*, 3 (2), iii-xviii.
- DIARI ARA (2016). *Teatre català. L'edat d'or*. suplemento *Aradiumenge*, 115 (17 de julio).
- EDELMAN, L. (2004). *No future. Queer Theory and the Death Drive*. Durham y Londres: Duke University Press.
- ENG, D., J. HALBERSTAM y J. E. MUÑOZ. (Eds.). (2005). What's Queer About Queer Studies Now?. *Social Text*, 23 (3-4 84-85, Fall-Winter), 1-15.
- EPPS, B. (2005). Ética de la promiscuidad. Reflexiones en torno a Néstor Perlhonger. *Iberoamericana*, 5 (16), 145-62.
- FANLO, I. (2020). Supervivència i utopia en el teatre queer i trans. En Marc Rosich, *Teatre trans i altres textos no normatius* (9-30). Barcelona: Comanegra.
- FREEMAN, E. (2010). *Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham y Londres: Duke University Press.
- HALBERSTAM, J. (2005). *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*. Nueva York: New York University Press.
- HALBERSTAM, J. (2010). *The Queer Art of Failure*. Durham y Londres: Duke University Press.

- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA (2022). *Tasas de paro por sexo y grupo de edad*. <https://bit.ly/3RpchvO>.
- LA CASA DE LA PORTERA (n. d.). *¿Qué es La casa de la portera?* <https://bit.ly/3SEpXUK>.
- MUÑOZ, J. E. (2009). *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*. Nueva York: New York University Press.
- OÑORO, C. y J. SÁNCHEZ (2016). Respuestas del teatro independiente ante la crisis. El ejemplo de *La casa de la portera* (Madrid, 2012-2015). *Cuadernos AISPI*, 7, 63-78.
- PAVIS, P. (1998). *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. Toronto: University of Toronto Press.
- PEARSON, M. (2010). *Site-Specific Performance*. New York: Palgrave Macmillan.
- PILE, S. (1997). Introduction: Opposition, Political Identities and Spaces of Resistance. Keith, Michael y Steve Pile. (Eds.). *Geographies of Resistance*. Londres: Routledge, 1-32
- ROSICH, M. (2020). *Teatre trans i altres textos no normatius*. Barcelona: Comanegra.
- SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES (2014). *Anuario SGAE de las artes escénicas, musicales y audiovisuales 2014*. <https://bit.ly/3SEpmlB>.
- VAN DER ZEE, R. (2016 Oct 6). The 'Airbnb effect': is it real, and what is it doing to a city like Amsterdam?. *The Guardian* (6 de octubre). <https://bit.ly/3BIzy5U>.
- WARNER, M. (Ed.). (1991). *Fear of a Queer Planet. Queer Politics and Social Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

7. NOTAS

- ¹ En su influyente artículo «La ética de la promiscuidad», situado en las intersecciones del hispanismo y de lo queer, Brad Epps propone una mirada ética sobre lo queer a través de la obra del escritor argentino Néstor Perlongher. Epps elabora la idea de promiscuidad desde una polisemia que no sólo abraza la acepción clásica, relacionada la búsqueda del placer erótico en una multitud de cuerpos, sino que también incluye «una heterogeneización de la moral, de la democracia y de la moral de la democracia que se nutre de una gran diversidad de prácticas, experiencias e ideas» (Epps, 2005, pág. 146). Ambas acepciones están, por supuesto, relacionadas, puesto que la escritura de la promiscuidad lanza un desafío ético vinculado a la desestigmatización de las prácticas no monógamas. La ética promiscua, además, excede la práctica sexual para postularse como una manera de entender prácticas no normativas, por ejemplo, en la investigación académica.
- ² Resulta pertinente añadir que, al ser uno de los fundadores de la iniciativa, conozco de primera mano tanto la base teórica como los objetivos del proyecto Terrats en Cultura. En este sentido, me limito a seguir el ejemplo de otros académicos de la performance queer como Lauren Berlant, José Esteban Muñoz o Ramón Rivera-Servera, quienes también han promovido o participado de primera mano en algunos de los proyectos teatrales, performativos y poéticos sobre los que han escrito.
- ³ Datos facilitados por el Instituto Nacional de Estadística.
- ⁴ Datos facilitados por el Diari Ara, en su reportaje «Teatre català. L'edat d'or», publicado el 17 de julio de 2016.
- ⁵ Oñoro y Sánchez especulan, no sin razón, con otros factores como la falta de viabilidad económica, tan habitual en las salas pequeñas y en las iniciativas que no cuentan con una robusta subvención por parte de entidades públicas (Oñoro y Sánchez, 2016, pág. 74).
- ⁶ Conviene recordar que, en los diez años de la iniciativa, los Terrats en Cultura también han pasado por otras ciudades catalanas, como L'Hospitalet de Llobregat, Lleida, Tàrrrega o Viladecans.

- ⁷ Resulta necesario, cuando hablamos de las distintas iteraciones de la normatividad, establecer que todas ellas orbitan alrededor de la idea de lo heteronormativo. La heteronormatividad, según su creador, el pensador queer Michael Warner, consiste en asumir que la familia heterosexual, monógama y con fines reproductivos, está considerada el epicentro de las estructuras sociales. Por consiguiente, cualquier otra estructura familiar se sitúa más allá de la norma. Según Warner, “so much privilege lies in heterosexual’s culture exclusive ability to interpret itself as a society. Het culture thinks of itself as the elemental form of human association, as the very model of inter-gender relations, as the indivisible basis of all community, and as the means of reproduction without which society wouldn’t exist” (Warner, 1991, pág. XXI). Conceptos como homonormatividad (Lisa Duggan), crononormatividad (Elizabeth Freeman), o toponormatividad han surgido como complementos a la epistemología de la heteronormatividad.
- ⁸ Se me perdonará que haya preferido no traducir el término “site-specific”. Propuestas de traducción como «teatro inmersivo» no me acaban de convencer, puesto que se trata de un concepto ligeramente distinto: si bien “site-specific” hace hincapié al espacio en el que se desarrolla el evento teatral —un espacio buscado ad hoc para la representación—, «teatro inmersivo» apunta a la supresión de la división entre público y artistas. Todas las propuestas de Terrats en Cultura serían “site-specific”, puesto que la intención es buscar un espacio idóneo, distinto para cada una de ellas; sin embargo, no todas las propuestas del festival son inmersivas, ya que, por ejemplo, en la mayoría de los conciertos se divide la azotea en una zona para el público y otra para artistas.
- ⁹ *Ocaña, Königin der Ramblas*, una versión anterior de este espectáculo, se estrenó en la Neuköllner Oper de Berlín en 2017, con los actores Denis Fischer y Victor Petitjean.

