

Talía. Revista de estudios teatrales

ISSN-e: 2659-806X

<https://dx.doi.org/10.5209/tret.82921>

 EDICIONES
COMPLUTENSE

Sarah Vidal Horta (Universidade de Santiago de Compostela), Anxo Abuín, Eduardo Pérez-Rasilla y Guadalupe Soria Tomás, eds. *Fuera del escenario. Teatralidades alternativas en la España actual*. Madrid: Visor Libros, 2021. ISBN: 978-8498952391. 300 pp.

El interés por las cuestiones espaciales en diversas muestras artísticas ha demostrado ser un campo de estudio prolífico y en alza, como se verifica en el creciente número de estudios sobre el tema, así como en el interés mostrado por grandes teóricos de la talla de Lefebvre o Foucault. Este tipo de análisis resultan muy fecundos aplicados al ámbito teatral, pues debido a sus especificidades, tales como la co-presencia, añaden multitud de matices y abren nuevas vetas de investigación. En este contexto se publica en 2021 *Fuera del escenario. Teatralidades alternativas en la España actual*, editado por Anxo Abuín, Eduardo Pérez-Rasilla y Guadalupe Soria Tomás. El objetivo que vertebraba el libro es reflexionar sobre “el motivo general del teatro fuera del teatro desde la perspectiva de los lugares que ocupan las artes escénicas al margen de los ámbitos convencionales” (9). Estas reflexiones se orientan tanto hacia espacios físicos poco convencionales, alternativos o recuperados y transformados; como a espacios simbólicos, pero “susceptibles de adquirir un tratamiento escénico que constituye una innovación estética y política” (9).

La cuestión política también se consolida como un eje vertebrador de los distintos trabajos incluidos en el volumen, en el que se explora el carácter relacional e incluso participativo de las artes escénicas como motor para el cambio social, poniendo en relieve, por tanto, la importancia del público como agente. Estas cuestiones serán abordadas en los distintos capítulos elaborados por importantes investigadores teatrales de diferentes universidades y que se organizan en dos partes, una primera de carácter más general y otra más específica en la que se analizan casos de estudio concretos, si bien ambas están orientadas hacia el teatro no convencional. Estas partes son equilibradas en cuanto a número de páginas, a pesar de que la segunda cuenta con más capítulos. Esto permite obtener un sólido marco teórico que contribuye a entender de forma más sencilla las diferentes propuestas escénicas y, a su vez, los ejemplos analizados en la segunda parte ilustran de forma muy clarificadora los conceptos abordados en la primera, funcionando de forma bidireccional y recíproca, otorgando al volumen una cohesión holística.

El primero de los trabajos, “¿Tiene lugar el teatro alternativo?”, firmado por Guadalupe Soria Tomás y Eduardo Pérez-Rasilla, constituye en primera instancia una revisión sobre los antecedentes históricos de la alternativa en España y su evolución hasta nuestros días. En ella se analizan las dicotomías del teatro alternati-

vo, que combina los impulsos centrípetos que tratan de revertir en cierto modo la fragilidad y precariedad en busca del afianzamiento y la estabilidad; y los impulsos centrífugos, una constante renuncia a los espacios y modelos establecidos, un carácter mutante de renovación constante que hace difícil discernir líneas de actuación. Exploran también la cuestión espacial como elemento diferenciador del teatro alternativo, tanto su ubicación en el espacio urbano como la organización y disposición de los locales, que incide directamente en las relaciones entre: sala-espectáculo; espectáculo-espectador; espectador individual-colectivo. Se centraron en este trabajo en las salas alternativas madrileñas de mayor calado, véase Cuarta Pared, Pradillo, Triángulo/Teatro del Barrio o el Canto de la Cabra.

El segundo capítulo, bajo el título de “Refugio, edificios, intersticios... Espacios escénicos y reciclajes urbanos en Barcelona” de Iván Alcázar Serrat, parte de la noción del teatro como heterotopía de Foucault para analizar los “espacios otros”, esta vez, en la capital catalana. La perspectiva del trabajo ofrece una imbricación entre el teatro, en su acepción más amplia, y lo urbano, analizando desde la visión los teatros convencionales como puntos de referencia configuradores de la ciudad, hasta el artivismo, la espectacularización de las protestas barcelonesas y la okupación de espacios, lugares o monumentos y su transformación en emplazamientos escénicos. Esto permite a su vez reflexionar sobre la participación ciudadana y el poder de transformación social y político del acto teatral.

El capítulo tercero de Gabriela Cordone y Marie Rosier, bajo el título de “Desde el margen: la escena lésbica como contraespacio escénico” denuncia, en primera instancia, la doble invisibilización y opresión de las lesbianas en el teatro, por su condición de mujer y por su orientación sexual, que, al ser un ámbito permeado por la cultura, es un espacio de reproducción y de recreación de jerarquías sociales, raciales, económicas, políticas y de género. El texto propone una profundización en la noción de teatro lésbico como contra-espacio de disidencia, abogando por una poética del fracaso como herramienta de contra-(bio)poder. Da además un valor paradigmático a la trayectoria de la dramaturga Magdalena Santo, en cuyo trabajo interseccionan los ejes de clase y raza con el género y la sexualidad, para apuntalar una propuesta que condensa lo estético y lo político-ético. Este tipo de aproximaciones son de una actualidad acuciante y responden perfectamente a las reivindicaciones y movimientos sociales más en boga.

El cuarto capítulo, “Pensando en el espectador: entre las propuestas de intermedialidad y la reivindicación de la miniatura y lo artesanal” escrito por Mercé Saumell, aborda la doble perspectiva del espectador en la convivencia actual de las propuestas intermediales e híbridas, y aquellas que apuestan por la sencillez y lo artesanal. En el primer caso, la *performance* intermedial pone en duda la necesidad de copresencia entre actores y espectadores para que se dé el proceso de comunicación, aunque en realidad lo que hace es abrir el espacio comunicacional a una multitud de presencias que inciden de forma fulcral en el espectador. Por su parte, el ambiente íntimo y de complicidad que caracteriza las creaciones artesanales ponen el foco en las relaciones de comunidad que se generan y que se oponen al mundo actual globalizado, puesto que la acción de mirar es el inicio del un proceso de emancipación que también transforma. Estas reflexiones se encuentran en el carácter abierto de sus propuestas y en el (histórico) interés por la miniatura, y a su vez, siguen la estela del giro performativo teorizado por Fischer-Lichte.

A continuación, se encuentra el último capítulo de esta primera parte, denominado “Reensamblar el teatro: el público en la escena expandida” de Óscar Cornago. En él, juega con el doble significado de público en castellano, relacionándolo con el espacio escénico, indeterminado e incierto, es decir, un espacio verdaderamente público en su forma de constituirse en el que el público, entendido como el todo de los espectadores, funciona como un agente, compañero y *socius*. Basado en un marco teórico sólido y a veces denso, recorrerá analizando el/lo público en diferentes propuestas escénicas como *Kairós*, *sisifos* y *zombis* de L’Alakran, o *El triunfo de la libertad* de La Ribot.

Inaugurando la segunda parte, se encuentra el capítulo de Roberto Fratini “Ex opere operato, de Roger Bernant”. Se reflexiona aquí sobre el fracaso del asociacionismo obrero a través del montaje del espectáculo *Numax-Fagor-plus*, una docuficción sobre las experiencias cooperativas fallidas llevadas a cabo por los trabajadores de las empresas Numax, en 1977 y Fagor en 2014; y a través del lugar que ocupa el espectador en la *performance*.

El séptimo capítulo, firmado por Emmanuelle Garnier, lleva el título de “Paso Doble en el salón de baile del Casón del Buen Retiro” y analiza los conceptos de desterritorialización y reterritorialización, con su consiguiente resignificación, mediante la exhibición de la *performance Paso Doble*, creación conjunta del pintor y escultor Miquel Barceló y el bailarín Josef Nadj en el Casón del Buen Retiro, emplazamiento repleto de carga histórica y sensible, cuyas capas memoriales, la autora, se encarga de desarrollar, analizando el significado añadido por el medio a la *performance*.

El capítulo octavo, “Cine, cuerpo y resiliencia: A propósito de *El lamento de la emperatriz*, de Pina Bausch” de José Ignacio Lorente, quien aborda, de forma casi poética, las relaciones ente cine y danza a través de este ensayo filmico, único en la obra de la coreógrafa y bailarina Pina Bausch. Su carácter fragmentario y discontinuo, tanto temporal, como espa-

cial, exigen del espectador una labor reconstitutiva de lo irrepresentable que pone el foco sobre él mismo. Profundizará también en el cuerpo como cuerpo social y encarnado, testigo de la ciudad que habita, de las interacciones con otros cuerpos, de la fugacidad de los gestos cotidianos. Se trata de cuerpos resilientes, que cargan con un duro aprendizaje de cansancio, esfuerzo y agotamiento que se manifiesta en la suspensión y repetición de los movimientos creando un espacio comunicacional que incluye al espectador.

El noveno capítulo, firmado por Dominique Serena Antignano, lleva por título “Estética del contenedor. Una posible interpretación del formato teatral breve contemporáneo”. Analiza este tipo particular de práctica escénica en la que la elección de lugares no convencionales y reducidos, la abolición de la distancia artista-público, la concisión de la duración modifica el proceso de recepción del espectador y contribuye a definir un nuevo paradigma estético. Las particulares condiciones proxémicas inciden en la creación de una atmosfera relacional y emocional que preludian lo que se puede llamar una estética del contenedor, ya que el contenido es tan sólo una parte del significado. Para ilustrar su trabajo, la autora dará como ejemplos piezas representada en La Bicicletería de Sevilla, un bar en cuyo ático se representan obras en las que la principal característica es la brevedad, la hibridación y contaminación de códigos. A través de este particular ejemplo analizará, gracias a las teorizaciones del *environment theatre* de Schechner, la utilización del espacio de la Bicicletería en *performances* escogidas como espacios transformados o encontrados.

El décimo capítulo, de Cristina Oñoro “Teatro para una pandemia: Nuevos formatos teatrales durante los primeros meses de confinamiento (Madrid, marzo-mayo 2020)” es una temprana pero interesantísima aproximación a las soluciones de urgencia en el sector teatral llevadas a cabo durante el confinamiento a nivel estatal de 2020 causada por la crisis sanitaria. La forzada virtualidad tuvo efectos directos en la misma tautología del teatro, que, al privarlo de una de sus razones constitutivas, el convivio del espectador y la escena, abre la posibilidad de nuevas formas de copresencia, entendida en un sentido más amplio.

Por último, el undécimo capítulo “El Nuevo Teatro Fronterizo como ‘contradispositivos’ de investigación-creación” de Monique Martínez enlaza, como ya se puede apreciar en el título, con el epílogo de José Sanchís Sinisterra “Dispositivos dispersos en tiempo y espacio” pues recordemos que este dramaturgo e investigador teatral fue el fundador del NTF. La noción de “contradispositivo” usada por Monique Martínez es entendida como “red de elementos heterogéneos organizados para producir, en un espacio dado, unos efectos de sentido en el receptor que se oponen al sistema predominante” y resuena en el concepto agambiano de dispositivo del que parte Sinisterra para su epílogo. Martínez lo utiliza para analizar los talleres de investigación dramática llevadas a cabo por impulso de Sanchís Sinisterra y que se focalizan sobre todo en los márgenes de la sociedad. De márgenes también habla el propio Sinisterra en el

análisis de varios proyectos encabezados por él, que por diversos motivos incidían y cuestionaban en las propias formas de teatralidad convencionales.

Tras esta somera aproximación a la estructura del volumen, ofreceremos aquí, a modo de síntesis una serie de consideraciones acerca del mismo. En primer lugar, se debe tener en cuenta que el público al que está orientada esta compilación es un público especializado en teoría teatral o por lo menos con una sólida base en estudios literarios o culturales, pues muchos capítulos exhiben una densa base teórica que se da por asumida y que puede resultar compleja para un lector lego. Asimismo, la coherencia del trabajo, guiado no sólo por cuestiones anunciadas en el prólogo, véase el espacio o espectador, se consigue también gracias a conceptos y nociones que se repiten y permean gran parte de los capítulos, como puede ser la marginalidad y la precariedad, así como

teorías como el giro performativo de Fischer-Lichte o las heterotopías de Foucault.

Por otro lado, cumple los objetivos primordiales y específicos anunciados en el prólogo y dada la profusión de ejemplos y su actualidad d ellos mismos, la cual es de agradecer, ofrecen una magnífica panorámica del sector teatral español y su frágil e inestable situación, que sí que puede resultar ilustrativo para cualquier lector y que constituye a su vez, una toma de posición política frente a las vicisitudes de un sector a la sombra de una constante amenaza de desaparición. En definitiva, el volumen cumple con creces las expectativas y deconstruye la monolítica asociación obra-escenario tan asentada por la tradición a la vez que ensalza la figura del espectador, equiparándola de forma horizontal con más elementos de la compleja red relacional que se establece en el acto teatral, liberándola de su carga histórica de receptor pasivo.