



*Nuevos espacios
Nuevos formatos
Nuevas dramaturgias
EN EL TEATRO HISPÁNICO
ACTUAL*

Belén Tortosa y Guadalupe Soria (eds.)



**Nuevos espacios
Nuevos formatos
Nuevas dramaturgias
en el teatro hispánico actual**

**Nuevos espacios
Nuevos formatos
Nuevas dramaturgias
en el teatro hispánico actual**

Belén Tortosa Pujante y Guadalupe Soria Tomás (eds.)

Dykinson, S.L.

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (art. 270 y siguientes del Código Penal). Diríjase a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con Cedro a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70/93 272 04 07.

Este libro ha sido sometido a evaluación por parte de nuestro Consejo Editorial.
Para mayor información, véase www.dykinson.com/quienessomos

© Los autores: Madrid, 2022

© Diseño de la cubierta:

Imagen cedida por cortesía de la Sala Cuarta Pared © Mila Benítez
Madrid

Editorial DYKINSON, S. L. - Meléndez Valdés, 61 - 28015 Madrid

Teléfonos (+34) 91 544 28 46 - (+34) 91 544 28 69

e-mail: info@dykinson.com

<http://www.dykinson.es>

<http://www.dykinson.com>

ISBN: 978-84-1122-209-9

Depósito legal: 9209-2022

ISBN electrónico: 978-84-1122-253-2

Preimpresión e Impresión:

SAFEKAT, S.L.

Laguna del Marquesado, 32 - Naves J, K, y L - 28021 Madrid

www.safekat.com

Índice

Prólogo. Nuevos espacios, nuevos formatos, nuevas dramaturgias en el teatro hispánico actual, BELÉN TORTOSA PUJANTE Y GUADALUPE SORIA TOMÁS	7
 I. OKUPAR LO INSTITUCIONALIZADO / NEGOCIAR LOS PODERES	
Capítulo I. Plazas, calles y balcones: el escenario de la <i>performance</i> política, JOSÉ MANUEL QUEROL SANZ	15
Capítulo II. Abstraer, concretar, situar: economías del conocimiento en la investigación en Humanidades, ÓSCAR CORNAGO	33
Capítulo III. <i>Espazo en espera: performance e intervención ciudadana en el museo</i>, MÓNICA MOLANES RIAL	57
Capítulo IV. Teatros del Canal: más allá de la representación escénica. Análisis de los nuevos modelos de mediación cultural, ÁLVARO CABOALLES	73
 II. ESFERA RELACIONAL / PRODUCCIÓN DE SENTIDO	
Capítulo V. Dramaturgias de la emergencia, dispositivos escénicos y compromiso social: <i>Krekovic Camina y Un buco nella città / Una enclètxa a la ciutat</i>, MARTÍN B. FONS SASTRE	87

Capítulo VI. Del exodrama a la experiencia transmedia: Alex Peña, MARÍA ÁNGELES GRANDE ROSALES	105
Capítulo VII. Feminismo(s) a escena: nuevos espacios / nuevos formatos, BELÉN TORTOSA PUJANTE	121
Capítulo VIII. La búsqueda de nuevos espacios generadores de discurso en la danza de Javier Martín, ANA ABAD DE LARRIVA	139

III. OTRAS ESCRITURAS / HABITAR EL CUERPO

Capítulo IX. Performances invisibles, Existencias bruta, FERNANDA CARLA MACHADO DE OLIVEIRA	157
Capítulo X. Rosa Cuchillo: Encuentros con la memoria colectiva en escenarios no convencionales, MURIELL MUNDACA TRUJILLO	177
Capítulo XI. Palimpsesto de voz, respiración y cuerpo: las cartografías de Silvia Penas a partir de tres cantigas medievales, LARA ROZADOS	193
Capítulo XII. Alusiones e imaginaciones espaciales en <i>La paz de la buena gente</i> de Óscar Villegas, GEORGINA AZUCENA RODRÍGUEZ TORRES	211

CAPÍTULO VI

Del exodrama a la experiencia transmedia: Alex Peña

MARÍA ÁNGELES GRANDE ROSALES
Universidad de Granada

Introducción

Sin duda, la tensión entre teatralidad y performatividad ha atravesado toda la historia de lo escénico en los siglos xx y las primeras décadas del xxi y ha marcado desde el giro performativo (véase Schechner, 2002; Fisher-Lichte, 2004 o Féral, 2017) un nuevo paradigma estético relacionado con la reivindicación del arte como experiencia. En palabras de José Antonio Sánchez, se instauraba en el imaginario colectivo «la eficacia de lo performativo como espacio de resistencia frente a la clausura de la forma y de la representación» (2006, 9-10). Más allá del arte vehicular o transitivo, su dinámica estética está en la base de la *performance*, espacio transdisciplinar entre las artes escénicas y visuales que siempre ha funcionado más allá de las fronteras de los géneros legitimando auténticos ejercicios de desestabilización conceptual y desafío a nuestros hábitos perceptivos. Heredera del arte conceptual contemporáneo y de la neovanguardia de los 60 y 70 a través de *happenings*, *aktionen*, *fluxus* o *body art*, a su vez se impuso como paradigma de prácticas artísticas concebidas como actos efímeros que rehúyen la fijación familiar en un objeto-icóno estético y resisten la mercantilización y archivo en museos, galerías de arte o espacios institucionalizados. Diseñadas como experiencias estéticas espontáneas, muchas veces se plantean como juego o viaje compartido y estimulan la participación efec-

tiva del espectador: el arte se acerca a la vida, enfatizando el proceso más que el resultado artístico y lo efímero frente a lo perdurable. El teatro performativo abundó en esta dirección: el abandono de la representación a favor de lo lúdico, la reivindicación de lo procesual y el uso de constelaciones de lenguajes que juegan con la variación improvisada.

Por otra parte, el dominio estético contemporáneo está trazando una nueva cartografía difusa desde el dinamismo mediático que ha caracterizado la transformación de dominios antes autónomos ante el deslizamiento de los soportes. La dimensión performativa de interferencia e intercambio se acrecienta en nuestro tiempo de hipermediaciones, como ha subrayado Nicolás Bourriaud, autor de la célebre *Estética relacional* (2013): de acuerdo con este modelo, el arte contemporáneo se realiza especialmente sobre obras y estructuras formales preexistentes, dando lugar así a una cultura de uso o actividad, en lo que supone una profunda mutación del estatuto de la obra artística. En *Posproducción* (2009), el filósofo francés observa la plasmación de dicha estética sobre este término técnico que define procesos efectuados con material grabado (montaje, subtítulo, voz en *off*, efectos especiales), que alude *grosso modo* a la abolición de la distinción tradicional entre producción y consumo, *ready made* —recreación del objeto encontrado para modificarlo— y obra original, ya que no manipula materia prima. Las recombinaciones, pastiches, *remix* o sampleados se facilitan gracias a la existencia de una tecnología cada vez más precisa e intuitiva y dispositivos cada vez más sofisticados, lo que facilita la apropiación de contenidos a todos los niveles. Lo performativo se muestra, así como una suerte de intervención sobre la realidad, una actualización de las estrategias accionistas, así como un retorno a lo real de implicaciones políticas, sociales y éticas de enorme alcance. Responde en último término a una sensibilidad colectiva en la práctica artística contemporánea, donde los procesos de intermedialidad y transmedialidad se han instaurado como un espacio inédito de posibilidades discursivas.

Alex Peña y la *performance* como agitación cultura

Ambas dimensiones del concepto —performatividad como arte de acción y como lógica relacional de apropiacionismo y uso— describen con precisión el trabajo de Alex Peña, creador artístico conocido por su trayectoria como actor en compañías teatrales como Teatro del Velador, MillonesDeTrillones o bajo la dirección de Pepa Gamboa, así como en cine,

como en *12+1, una comedia metafísica* de Chiqui Carabante (2012) o *Yo, mi mujer y mi mujer muerta* (2019) dirigida por Santi Amodeo. A partir de la última década, sin embargo, su trabajo se inclina más hacia la creación artística transdisciplinar que incluye propuestas performativas y de arte conceptual o digital representadas o expuestas en diferentes lugares de la geografía española, como en el Teatro Central de Sevilla, Festival de Otoño de Madrid, Centro Federico García Lorca de Granada, Zemos 98 o Teatro de la Abadía, entre otros.¹ Su pertenencia inicial al colectivo Vulgaris Arte, del que formó parte desde principios del año 2000, lo instaló de lleno en el terreno de la agitación cultural. Allí estuvo muy involucrado con el desarrollo de una cultura popular, de calle, más allá de los circuitos institucionales al uso, caracterizada por el sentido del humor, lo lúdico, la atención a lo cotidiano y la reivindicación populista y utópica. Su trabajo se trazaba como acción ciudadana, siendo uno de sus mayores valores «ser capaz de transmitir la visión del arte y de la cultura como experiencia colaborativa de la que todos formamos parte y que se nutre y determina por la propia cotidianeidad de los acontecimientos» (Weikert).

Desde 2019 pertenece al equipo de artistas asociado al Teatro de la Abadía en Madrid, donde desarrolla parte de sus propuestas escénicas. El arte de acción, lo digital y las instalaciones interactivas caracterizan en la actualidad gran parte de un trabajo reivindicado como experimentación con la libertad de formatos difícil de etiquetar, pero con el sello inconfundible de un iconoclasta gesto crítico e irónico que mediante la presencia y la intervención directa hace su trabajo directamente reconocible. Podría mencionarse en este sentido la transcripción al código Morse de una gran variedad de textos, reproducibles en formato impreso y audiovisual e integrantes de una acción performativa más amplia.

Forman parte de estas prácticas de *Live Art* la lúdica intervención urbana de colocación de carteles de tirillas de enormes dimensiones (3x2m) titulada *Se dan clases de gigantismo*, así como los *Quejíos para telefonillo* de la Noche blanca del flamenco de Córdoba en 2010, o *Supereclipse*, acción de 2015 en la que Alex Peña junto a una multitud cubrió la fachada del supermercado de Supersol, establecimiento de la famosa cadena de supermercados, con grandes cajas de cartón de los embalajes de los productos, ingeniosa y rudimentaria crítica al consumismo actual. Igualmente, el *Manifiesto intersónico antibelicista*, recitado a través del portero electrónico

¹ Véase <https://noquedandemonios.com>

de su domicilio, o la simulación de un mitin político real como candidato de un partido nuevo (APCU), en la que denuncia la ficción de las elecciones. En todas estas acciones observamos la transformación misma de la idea de *performance* como capacidad de intervención en el espacio urbano a través de prácticas artísticas de resistencia afines a las estrategias situacionistas de Guy Debord, así como la creación de espacios de sociabilidad relacionales.

En esta misma línea, pero desde la crítica más sarcástica hacia la política cultural institucional, *Santa Várvara, 970 € de libertad y artillería* (2018) se concibió como «espectáculo» presentado para el Festival de Artes Escénicas de Sevilla. Esta iniciativa pretendía crear una muestra de artistas emergentes, para lo que se les había concedido una pequeña subvención económica. Además, se había puesto a su disposición el espacio de la Real Fábrica de Artillería de Sevilla, un edificio colosal pero carente de una infraestructura básica para el trabajo, por lo que el proyecto llevado a cabo por Alex Peña acabó tomando forma como subcontratación a través del registro documentado de la donación de la cuantía económica otorgada en la subvención (1000 euros menos 30 euros de gastos de facturación) a la coreógrafa Bárbara Sánchez para su espectáculo *VáRVARA*. La *performance*, compuesta de tres fases (suplantación, firma e instalación), se desarrolló como cuidadosa documentación visual del procedimiento mediante fotografías y la firma del contrato de coproducción. La instalación final consistió en la difusión de carteles publicitarios con tiras anunciando clases particulares de pilates a domicilio de la coreógrafa, la edición de postales con la imagen del contrato y la comunicación por videoconferencia a través de *Skype* con la propia Bárbara Sánchez, en la que ella comentaba su trabajo y presentaba el vídeo de su espectáculo en proceso. Todo se retransmitía en directo a partir de *Twitter*: el recurso a la tecnología, a la imagen fotográfica y videográfica, se convierten en aliados fundamentales de la acción y complementan la recepción de los procesos de manera recursiva.

La sátira crítica también se desarrolla en espacios escénicos convencionales, como es el caso de *Paraísos fiscales*, espectáculo ideado por Alex Peña y Los Voluble, que se representó en el Teatro de la Abadía en Madrid el 2 de junio de 2021. Consistía en la actuación de un coro sobre un programa compuesto por himnos de países considerados paraísos fiscales, acompañada de proyecciones de otros símbolos nacionales como las banderas de los diferentes países, incidiendo así en las contradicciones y la insolidaridad de la globalización económica. La solemnidad de las declaraciones

oficiales, su futilidad, anacronismo e incoherencia motivan así mismo su transcripción al Morse del manifiesto por el Día Mundial del Teatro de 2019.

Universo Lorca y exodrama

La categoría sobre la que Alex Peña define su trabajo es la del paradigma del teatro posdramático, y, por tanto, a partir de Lehmann (2013), de la visión no mimética de la acción teatral y la yuxtaposición de lenguajes, la consideración del teatro como experiencia estética o extraestética compartida energética y dinámicamente. Como se ha observado en los ejemplos anteriores, es posible desarrollar lo teatral como ejercicio de resistencia más allá de la convención escénica, romper con el espacio teatral convencional y desde el valor de la performatividad trabajar sobre constelaciones de lenguajes en tensión (Cornago Bernal, 2006, 224). Por otra parte, el giro performativo ha proyectado no solo variaciones posdramáticas en la obra de Alex Peña, sino que ha propiciado acciones transformadoras generadoras de situaciones de extrañamiento que revierten en el deslizamiento entre los soportes. La intermedialidad como concepto estructural de experimentación, entendido como plurimedialidad o transformación de un medio en otro (véase Rajewsky, 2005) subraya la complejidad semántica de la hibridación de medios y facilita nuevas formas de creación más acordes a lo heterogéneo y lo discontinuo. Es lo que ocurre con Federico García Lorca, icono trascendental en nuestro imaginario cultural sobre el que el creador sevillano lleva a cabo una tarea compleja de resignificación.

Alex Peña ya había trabajado sobre Lorca, de hecho, fue el artífice de la traducción de *La casa de Bernarda Alba* en código Morse, en lo que él define como versión posdramática que se suma a los mil millones de maneras que existen para representar a Lorca, incluso con figuras de Playmobil, cuya entrega en el Centro Dramático de las Artes Escénicas de la Junta de Andalucía (CDAEA) documentó con dos figurantes en una sesión de fotos. La singularidad de esta versión lo convirtió simultáneamente en escritor andaluz, por lo que tuvo que entregar dos ejemplares del volumen, uno de ellos para archivo. Este trabajo forma parte de la Biblioteca Dramática Española Deconstruida (BDED) proyecto más amplio que se propone la reflexión sobre el uso institucional y social de nuestro patrimonio artístico. La traducción al Morse se considera un ejercicio analítico de decon-

trucción sobre el tejido estructural de la obra, entendido como superposición de estratos. Como describe en el dossier informativo sobre esta obra, «*DLCBA_Destructuración de La casa de Bernarda Alba* es un dispositivo performativo e instalativo site-specific que reflexiona en torno a las diferentes actitudes frente al legado artístico nacional» (Peña, 2022a). El formato escrito —el libro impreso donado al CDAEA, acción registrada visualmente— se implementa con una banda acústica en la que los personajes se diferencian tonalmente, y lumínica, a través de ráfagas de luces intermitentes que traducen la acción escénica, mientras que un código QR permite su descarga en formato digital. De manera convergente, la videoinstalación emite en una pantalla anexa en bucle el momento de la donación del volumen al CDAEA junto con una versión inglesa de la obra con figuras de Playmobil presentada en un Festival de literatura de bolsillo encontrado en *YouTube*, el discurso de la expresidenta de la Junta de Andalucía, Susana Díaz, de la inauguración de la «verdadera» casa de Bernarda Alba en Valderrubio y un fragmento de las chirigotas del carnaval de Cádiz.

Exodrama Recreativos Federico (2019)

Otra vertiente de su trabajo desarrolla el exodrama, concepto acuñado por Alex Peña para aludir al drama «desde fuera, pero unido a él», en el que se difumina el paradigma dramático al uso en una operación intermedial que transforma parte del legado lorquiano más canónico en instalación lúdica. Mediante la creación de una serie de máquinas de juego inspiradas en el universo lorquiano, tanto en motivos de sus piezas dramáticas como en el contexto de su tiempo, diseña un salón de recreativos, Recreativos Lorca, que aluden a la producción más conocida del autor y a su contexto biográfico y social. El receptor de la obra se convierte en espectador y jugador de su instalación interactiva sonora, un «translector» (Scolari, 2017) con competencias multimediales que ve, escucha, lee y juega simultáneamente. La instalación exodramática hace referencia a la libertad de formatos de la creación actual, en un momento en el que el paradigma teatral se ha expandido mediante la contaminación y la hibridación con otros lenguajes artísticos. Aquí la performatividad del actor deja paso, en palabras de Óscar Cornago (2021, 56) a la performatividad de la situación, es decir, a la práctica de investigación/creación sobre un proceso abierto más allá de la acción física, lo que implica una transformación de la retórica de la *performance* contemporánea y su naturaleza efímera Con-

cretamente, la dramaturgia lorquiana se traduce en un universo plástico y visual totalmente nuevo, como si nos adentrásemos en lo que Carlos Funcia describe como «Lorca desintegrado en máquinas recreativas» (2020). Alex Peña crea así un lenguaje propio para tratar el concepto de Lorca como icono cultural y marca registrada recogiendo toda una serie de motivos lorquianos —personajes, títulos, imágenes— y los convierte en elementos del mobiliario de unos salones recreativos. La exposición está formada por un total de siete máquinas, en las que cinco de ellas aluden a obras concretas (las tres piezas que componen la trilogía rural más la farsa de *Don Perlimplín* y la comedia imposible *Así que pasen cinco años*) mientras que las otras dos restantes recrean parte del contexto y la biografía de su obra. Es importante resaltar cómo el espacio sonoro está muy cuidado ya que la música de la instalación está compuesta de *samples* de canciones populares seleccionadas por Federico e interpretadas por la Argentinita acompañadas de castañuelas de los años 30, mientras que en *Spotify* los recreativos se extienden con la grabación de un diálogo entre la directora Pepa García Gamboa y Laura García Lorca, sobrina del poeta. Se observa cómo el humor no está reñido con la belleza ya que son piezas con un diseño muy atractivo. Se describen brevemente a continuación:

La grúa de Bernarda Alba

La claustrofóbica casa de Bernarda Alba se convierte en una grúa de gancho en la que por una módica cantidad de dinero el jugador puede hacerse con un abanico firmado por la propia Bernarda Alba, la peineta de Adela, el rosario oficial de Recreativos Federico o un perfume francés (*Pepe le Romain*) que toma su nombre del seductor Pepe el Romano, por lo que el perfume alude al simulacro publicitario y su carácter de «ficción al cuadrado». Pudiera parecer paradójico que personajes de ficción proporcionen su rúbrica a objetos reales, pero esto no deja de ser sino una vuelta de tuerca a la manera en que la cultura se mercantiliza: la casa de Frasquita Alba, una vecina del pueblo de Valderrubio, recientemente fue comprada por el Ayuntamiento e inaugurada como la verdadera casa de Bernarda Alba, pese a las reticencias de los familiares e incluso de la gente del pueblo. De esta manera, un personaje de ficción se convierte en realidad, equiparando perversamente la realidad y la ficción con objeto de monetizar el rendimiento simbólico del espacio: si existe la casa, existen los personajes que puedan firmar los objetos.

Yerma, la nuit

Una de las piezas más enigmáticas es la de *Yerma la nuit*, máquina en forma de Torre Eiffel expendedora de preservativos, cuya locución se lleva

a cabo por la sensual voz de la cantaora flamenca Rocío Márquez. Su color morado apunta a una reinterpretación creativa del drama que concibe a la protagonista de la obra desde una nueva perspectiva de género, ya que la infertilidad puede ser fruto de una elección. Peña recrea una Yerma «desesperada, que se va a pasar una noche en París enloquecida y borracha bajo la lluvia paseando por la ciudad llena de bares con esta máquina, que refleja esa imposibilidad de ser madre incluso en una noche de locura» (Vargas, 2019).

Bolas de sangre

La mercantilización del legado artístico, la frivolidad de su tratamiento como *souvenir* constituye el motivo central de toda la instalación. En *Bolas de sangre* es posible conseguir, por tan solo un euro, una bola con sangre de los protagonistas del drama, tanto del novio como de su contrincante Leonardo. «Esta máquina puede partir de un punto de humor sobre el título y parece un objeto banal, pero hemos seguido dramatizando la simbología. Hemos etiquetado la sangre de Leonardo, la fuerte, como sangre Rh positiva, mientras que la de El novio, la débil, se corresponde con sangre Rh negativa. Eso es lo que ocurre en la interpretación. La interpretación nace de los detalles, de las etiquetas, apunta Peña» (Vargas, 2019), equiparando los recursos dramáticos con las propiedades conceptuales de los objetos expuestos, cuestión que llega a su punto álgido por el hecho de que Laura García Lorca ponga voz a la máquina de bolas por su consanguinidad con el autor. En efecto, podemos escucharla recitar poemas mientras conseguimos, por tan solo un euro, una bola con sangre del novio o de su contrincante Leonardo.

Amor de Don Perlimplín con Belisa en su fútbolín

Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín inspira una de las máquinas más apreciadas en la que se enfrenta el equipo de las Belisas con el de los Perlimpines, reflejo de la desigual pareja que protagoniza el drama, mientras que el fútbolín metaforiza el jardín de la acción dramática original que separa a los amantes. La banda sonora contrapone el audio del gol solitario del personaje maduro pretendiente frente al gol festivo y lúdico de la joven Belisa. Algunos detalles del *attrezzo*, como el escudo del fútbolín que sustituye una pelota por unos cuernos, remiten también a la trama como guiño cómplice.

Así que pasen 5 euros

Metafóricamente, la máquina de cambio de *Así que pasen 5 euros*, decorada con la imagen visible de Lorca en bata, recibe a los usuarios.

Cadaqués Invaders

En este caso el motivo lorquiano tiene que ver con la propia biografía del autor. Se recrea irónicamente mediante la simulación animada de un juego *arcade* la complicada relación de Lorca y Dalí a través de una máquina de marcianos en la que el jugador emula a Lorca, que ataca a Dalí con las castañuelas de la Argentinita. Este le responde lanzándole moscas de su bigote, mientras que Gala les lanza huevos a lomos de un cine.

Whack a Mole

Es la segunda máquina que no recrea una pieza dramática lorquiana, sino que hace referencia al contexto de la obra del autor. En este caso se alude a la reivindicación de las Sin Sombrero, las mujeres artistas de la Generación del 27, que se despojaron de dicho complemento en la Puerta del Sol junto a Dalí y Federico García Lorca como protesta por su invisibilidad en el mundo literario predominantemente masculino de su tiempo. Ellas son las protagonistas de este artilugio que recrea el clásico juego de pegarle a topos con un martillo y denuncia el olvido institucional de intelectuales como Rosa Chacel, María Teresa León, Concha Méndez o María Zambrano, entre otras. Esta ausencia se ilustra con la aparición, tras el *ranking* de puntuaciones, de las leyes educativas cómplices de esta situación.

Se trata de una instalación versátil y móvil inaugurada en el Centro Federico García Lorca —en concreto, en el Auditorio— pero luego se trasladada al vestíbulo del edificio que ha pesado a festivales literarios y a otros espacios, como la Casa Seat de Barcelona. Aquí la instalación se complementa con una biblioteca lorquiana en la que los visitantes pueden llevarse algunas de las obras referenciadas en la exposición, en una especie de emulación de la labor divulgativa que llevó a cabo La Barraca, el teatro universitario que dirigió el autor granadino y que visitó numerosos pueblos de España junto con Eduardo Ugarte.

Como podemos observar, en esta instalación es esencial el movimiento metaficcional, autorreflexivo desde la reflexión sobre la apropiación popular de los iconos artísticos y su mercantilización, es decir, la conversión de la cultura, como valor de cambio como producto de consumo rentable más allá de su valor de uso. Existe también un interesante juego con lo institucional: la simbólica inauguración de la instalación interactiva en un centro tan emblemático en Granada como el Centro Federico García Lorca —resulta como mínimo chocante la posibilidad de jugar al fútbol en este espacio—; el patrocinio de la Fundación García Lorca y de una de sus representantes más insigne, Laura García Lorca, sobrina

del poeta, que incluso como se ha mencionado anteriormente se ha involucrado activamente en la misma dando voz a *Bolas de Sangre*, una de las piezas de la exposición. En sus palabras: «Cuando uno se acerca a estas piezas es como una especie de risas, porque tiene muchísimo humor, y además tienen esa especial melancolía que rodean a los salones de juegos recreativos, de soledad y al mismo tiempo de celebración» (Soldevilla Mendez, 2019).

El público granadino acogió con entusiasmo la propuesta, y tuvo la ocasión de asistir a varias visitas guiadas por el propio Alex Peña y varios actos complementarios, entre ellos su conferencia del día 8 de noviembre titulada *Recreativos Federico. Un acercamiento al Exodrama*. También la prensa se hizo eco de lo que calificaban como inversión de los códigos de la vanguardia, al popularizar la figura de Lorca como icono artístico más allá de convertir lo cotidiano en arte a la manera de Warhol o Duchamp (de Luis, 2019). En efecto «cuando el legado dramático se convierte en un souvenir, la literatura dramática se torna en juego» (Peña, 2022b).

El desbordamiento de los formatos

El juego con los soportes caracteriza así mucho del trabajo de Alex Peña, cuyos tratamientos intermediales propician variaciones entrópicas sobre textos canónicos al uso. Como se ha visto, las piezas más críticas muchas veces recrean codificaciones en Morse como ejercicio de deconstrucción, desde proyectos más conceptuales como la Biblioteca Dramática Española Deconstruida (BDED) hasta cuestiones concretas y totalmente actuales como los manifiestos a favor y en contra de la conversión de El Matadero en Centro de Artes Vivas de acuerdo con el proyecto de dirección de Mateo Feijoo en 2018. El formato audiovisual de dichas transcripciones incorporaba un código QR, dirigiéndose por tanto a un receptor con competencias multimodales que podía descargarse el texto en su dispositivo móvil. También es el mecanismo de piezas como *Drama or Darkness*, instalación en tiempos de pandemia para teatros cerrados adaptable a cualquier dramaturgia, al tratarse de dispositivo lumínico sonoro desarrollado a partir de la transcripción en Morse de cualquier texto. Por su parte, *Comedy Makers*, representada en el II Encuentro de la Comedia del Arte en Sevilla en 2021, consistía en la acción de construir una máscara acción que se grababa y se retransmitía vía *streaming*, actualización de lo performativo en una cultura mediada por lo digital.

Especial trascendencia muestra *Hamlet Vending machine. Audioteatro para robots*, dispositivo diseñado por Alex Peña instalable en cualquier lugar de paso que aspira a ser coherente con los principios del principal defensor del paradigma del teatro posdramático del siglo xx, Heiner Müller. La máquina expendedora recrea el célebre texto de *Die Hamletmaschine* de Müller, si bien en este caso encapsulado en diferentes memorias digitales USB dispensadas por la máquina con la pieza original en formato mp3 con música original de Yunque Junk Preaches. A su vez las voces robóticas de ordenador, sin tonalidad afectiva, permiten escuchar la obra a través de un sistema de auriculares o descargarla libremente al través del código QR. Lo performativo se usa como punto de partida de deconstrucción de la escritura dramática en sintonía con la propia poética rupturista de la pieza de Müller, propuesta alternativa a la asimilación interesada y contradictoria que de su obra y contenidos innovadores realizó el teatro del último tercio del siglo xx, por ejemplo, desde la biomecánica.

Dentro del teatro expandido, el proyecto de Alex Peña con Pablo Pujol y TEJIDO *Data for the Drama* constituye una apuesta por la fusión de espacios físicos y virtuales. Si bien el punto de partida consiste en la interpretación de una pieza de teatro convencional, la expansión se produce en cuanto que el texto dramático se refracta en datos físicos provenientes de sensores (humedad de la sala, movimiento de las actrices, pulsómetro de un espectador, etcétera) involucrando por tanto la pieza representada de manera presencial, el libro objeto con el drama original y su transcripción en datos y la retransmisión en internet. Aplicable a cualquier obra, la compañía Groumelot bajo la dirección de Carlota Calviño puso en escena *Delicuescente Eva* de Javier Lara, emitiéndose simultáneamente en la red a la vez que se representaba en la Sala José Luis Alonso el Teatro de la Abadía el 5 de marzo de 2020. Descrita como retransmisión de datos en vivo de un espectáculo escénico en directo, elogiada al dibujar una nueva dimensión del presente, encontramos aquí un uso muy sugerente de las técnicas de posproducción, de recreación lúdica del suceso artístico, mediante la reinterpretación creativa de un texto a través de un *software* específico de traducción de datos que alude a la dispersión de datos característica de nuestro tiempo en un mundo dominado por ellos y sus conjunciones algorítmicas, en una reflexión directa sobre la subjetividad contemporánea posdigital. Podría entenderse, por tanto, como forma de resistencia sobre los sistemas de control, a la vez que como fomento del distanciamiento del espectador frente a la lectura transparente de la realidad, pese a la visuali-

zación intensiva de los datos, al enfatizar la dificultad de hablar de cosas complejas.

En su defensa de la libertad de formatos como futuro del teatro, así como en un apartado específico de su página web o en sus intervenciones públicas, Alex Peña se refiere a sus creaciones como «transmedia». Este concepto, que va más allá de la transferencia de un medio a otro o de la pluralidad de medios de sus instalaciones, se ha difundido ampliamente en la actualidad como lógica de desarrollo característica de las industrias culturales en nuestro entorno mediático. A partir de las teorizaciones de Henry Jenkins el adjetivo «transmedia» se refiere a contenido que se desarrolla a través de múltiples medios y plataformas, y puede aplicarse al trabajo de Alex Peña en sus últimas iniciativas de manera matizada. Supondría la apertura a formas de escritura no estrictamente narrativas y, a su vez, una reconexión con las redes del circuito teatral en una situación particular como la derivada de la pandemia. En efecto, pensar en un horizonte de recepción amplio a partir de una situación crítica en términos sanitarios con severas restricciones a la ciudadanía en la socialización impone el uso de lo digital en sentido amplio como mecanismo de supervivencia del teatro en su paradigma más asentado.

La dramaturgia transmedia ha sido la estrategia de los programadores teatrales para salvaguardar un teatro confinado: el antídoto contra el virus. Si anteriormente lo transmedial suponía una experimentación que aspiraba a la recreación de una obra a través, por ejemplo, de la recurrencia a las redes sociales, la situación actual, como describe con gran acierto Paulo Gatica (2021), activa las premisas de toda una estética democratizadora y relacional, en el pleno sentido del término, a partir de la consideración del arte como lugar de encuentro y solidaridad, desde la consideración del uso de zonas privadas como los balcones como espacios públicos desde una perspectiva totalmente lúdica o desde la sobreexposición de la intimidad que esta situación extraordinaria ha propiciado. Se da la paradoja así de que, como afirma Paulo Gatica «la metamorfosis de la performance, nacida bajo el signo de la crítica de marcas institucionales, es una de las principales vías —promocionada e incluso subvencionada— para la producción/expresión comunitarias mediante canales habilitados a tal efecto: MS, Skype, Zoom, Instagram, Youtube, etc.» (2021, 8).

En este contexto tan restringido, el trabajo de Alex Peña también ha explorado nuevas estrategias, concretamente en su trabajo con el Teatro de la Abadía que creó los hashtags #teatro confinado —apuesta por el mantenimiento de la programación teatral durante la cuarentena en for-

mato reducido— y teatro #(Des)confinado (Oñoro Otero, 2020). Así, el creador escénico desarrolla *Estación espacial* (2020), espectáculo definido en su página web como transmedia, creado y ejecutado con motivo del confinamiento causado por la COVID19 junto con Rosa Romero y Alberto Cortés. El germen del espectáculo parte de la convicción de que los nuevos medios permiten redefinir y ampliar el lenguaje teatral y proporcionar experiencias escénicas diversificadas. Su intención no es la de usar lo digital como simulación o versión grabada de la representación presencial sino experimentar sus diferentes posibilidades mediante la sintaxis particular de saltos mediáticos que propicia internet, hipermedio virtual.

Estación espacial incluye las consabidas retransmisiones en Zoom de los protagonistas en sus domicilios sevillanos y un viaje virtual vía *Google Earth* a la Estación Espacial Internacional. Se contraponen la extimidad, es decir, la exposición externa de la intimidad que favorecen herramientas como *SpiedLife* o *Skyline*; con el voyerismo que ha convertido nuestros dispositivos móviles en gigantescas ventanas indiscretas, y la dimensión histriónica favorecida por la exhibición pública de nuestros espacios privados. Todo ello se realiza con pinceladas humorísticas, como la que le permite observar la omnipresencia de la bayeta de microfibra azul de Mercadona tanto en el ámbito privado y cercano como en un lugar tan remoto como es la Estación Espacial Internacional.

Conclusión: el teatro como no-lugar

La trayectoria de Alex Peña, aún expuesta sucintamente en las páginas anteriores, muestra de manera precisa la actual encrucijada del teatro y el arte contemporáneo, en una convergencia inédita que fluctúa entre la tradición y los nuevos formatos, lo que implica procesos de experimentación y colaboración interdisciplinares que ahora incluyen también necesariamente desarrolladores y programadores informáticos. Nuevas categorías conceptuales, como lo posdramático, el exodrama o la instalación performativa implican un nuevo espacio teatral expandido, dinámico y móvil, un nuevo teatro como «no lugar», podríamos decir, usando las implicaciones del concepto de Marc Augé (2020) para este nuevo espacio de tránsito, circunstancial, móvil, desarrollado en una temporalidad difusa (en sus redes sociales Alex Peña aludía a su próximo proyecto afirmando que «el teatro era un no lugar»).

El uso del humor y la parodia sobre las convenciones dramáticas de los iconos literarios, entendiendo por estos los símbolos culturales de los que la sociedad se apropia, así como su recreación en nuevos formatos, supone un juego desde la variación, la reescritura y la transformación del artefacto artístico. La parodia es la estrategia utilizada por Alex Peña para transformar lúdicamente nombres, figuras, motivos temáticos o textuales. Lo intermedial y lo transmedial incidirían en lo paródico, interacción con marcada intención política y crítica frente a la institucionalización y la mercantilización del arte, como se ha observado. A ello se le suma la visión posaurática del propio autor, su antielitismo en las diferentes acciones artísticas, así como su apropiación populista y denunciatoria de los referentes culturales. Como artista contextual se instala en la colectividad y se identifica con su público, de ahí también que la gestión y producción de su obra formen parte del proceso creativo. Su producción demuestra que el futuro del teatro en parte estriba en la destrucción de los paradigmas heredado mediante la libertad de generar formatos explorando o llevando al extremo la esencia de lo escénico como arte vivo.

Por último, en su performativización es esencial el movimiento metaficcional, autorreflexivo, ya sea mediante la *performance* de actualidad política y social (evasión fiscal, política de subvenciones, celebración de efemérides como el día del teatro, la mercantilización del legado artísticos y el valor del capital simbólico en el mercado cultural, el control de nuestra sociedad posdigital), la relectura de la recepción de la tradición canónica (García Lorca, Heiner Müller, las Sin Sombrero, etcétera) o la elaboración de nuevas propuestas, entre las que se encuentran aplicaciones o dispensadores cerámicos *peer to peer* de cultura colaborativa (piezas de danza o videodocumental expresión de la memoria social colectiva) con códigos QR.

Como se demuestra en su obra, su activismo, el carácter transgresor de su práctica, explicita cómo la lucha está en los relatos, con toda la complejidad que ello conlleva. Alex Peña no deja de mostrarse muy coherente con todas las implicaciones de su propuesta en la descripción de su trabajo: «Yo mismo mercantilizo la crítica a la mercantilización de los iconos literarios» (Cinca, 2019). Pero no deja de ser significativo que este mensaje, que ya se ha desarrollado desde otros ámbitos con escasa repercusión en la crítica al uso o los circuitos lorquianos, sí sea efectivo a través de este tratamiento heterodoxo simbolizado en la anecdótica existencia del puesto de «bocadillos Federico» de jamón de Trevélez que está al lado del Centro Federico García Lorca.

Bibliografía

- AUGÉ, Marc (2020): *Los no lugares*, Barcelona, Gedisa.
- BOURRIAUD, Nicolas (2009): *Postproducción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- (2013): *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- CINCA, Jaime (2019): «Federico García Lorca, mina de oro». En línea en: <https://elsaltodiario.com/arte-contemporaneo/federico-garcia-lorca-mina-oro>. [Consulta: 8/1/22].
- CORNAGO BERNAL, Óscar (2006): «Teatro posdramático: Las resistencias de la representación», en Sánchez, José Antonio (ed.) *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 219-238.
- (2021): «El texto y la situación. Fragmentos de una exposición imaginaria sobre performatividad y métodos de investigación en la obra de Dora García», *Philología Hispalensis*, 35(2), pp. 55-74.
- DE LUIS, Luis (2019): «Alex Peña instala los “Recreativos Federico”. Romancero de la bola extra y cante jondo de la partida gratis». En línea en: <https://periodistas-es.com/alex-pena-instala-los-recreativos-federico-romancero-de-la-bola-extra-y-cante-jondo-de-la-partida-gratis-136474>. [Consulta: 8/1/22].
- FÉRAL, Josette (2016-2017): «Por una poética de la performatividad: el teatro performativo». *Investigación Teatral*, 6/7(10/11), pp. 25-50.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2011): *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada.
- FUNCIA FRIGOLA, Carlos (2020): «El blog de la consejería de cultura y patrimonio histórico». En línea en: <https://www.juntadeandalucia.es/cultura/blog/recreativos-federico-la-dramaturgia-ex-machina-de-alex-pena-en-el-teatro-central/>. [Consulta: 8/1/22].
- GATICA COTE, Paulo (2021): «Teatro en tiempos de pandemia: apuntes para una teoría de la distancia social como categoría estética», *Estudis Escènics*, 46, pp. 1-11.
- LEHMANN, Hans-Thies (2013): *Teatro posdramático*, Murcia, CENDEAC.
- OÑORO OTERO, Cristina (2020): «Teatro y confinamiento: Una conversación con Carlos Aladro y Pablo Iglesias Simón», *Las puertas del drama*, 54.
- PEÑA, Álex (2022a): «No quedan demonios: Contenedor virtual de variedades de Álex Peña». En línea en: <https://noquedandemonios.com/>. [Consulta: 8/1/22].
- (2022b): «Recreativos Federico». En línea en: <https://noquedandemonios.com/recreativos-federico/>. [Consulta: 8/1/22].
- RAJEWSKY, Irina (2005): «Intermediality, intertextuality and remediation: A literary perspective on intermediality» *Intermedialités: histoire et théorie des arts, des*

- lettres et des techniques/Intermediality: History and theory of the arts, literature and technologies*, 6, pp. 43-64.
- SÁNCHEZ, José Antonio (ed.) (2006): “Prólogo” *Artes de la escena y de la acción en España (1978-2002)*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, pp. 9-13.
- SCHECHNER, Richard (2002): *Performance Studies: An Introduction*, Nueva York, Routledge.
- SCOLARI, Carlos Alberto (2017): «El translector. Lectura y narrativas transmedia en la nueva ecología de la comunicación», en Millán, José Antonio (ed.), *La lectura en España. Informe 2017*, Madrid, Federación de Gremios de Editores de España, pp. 175-186.
- SOLDEVILLA MENDEZ, María (2019): «Alex Peña y su “exodrama” despegan en el centro Federico Garcia Lorca». En línea en: <https://www.granadadigital.es/alex-pena-y-su-exodrama-despegan-en-el-centro-federico-garcia-lorca/>. [Consulta: 8/1/22].
- VARGAS, Isabel (2019): *El parque temático de Lorca*. En línea en: https://www.granadahoy.com/ocio/Lorca-Recreativos-Federico-Alex-Pena-instalacion-interactiva_0_1396060788.html. [Consulta: 8/1/22].
- WEIKERT, Guillermo: *PENSAR BIEN: artículo de Guillermo Weikert sobre Alex Peña*. En línea en: <https://noquedandemonios.com/ojo/>. [Consulta: 8/1/22].