

Así pues, todos los elementos están orientados a disipar las dudas acerca de la muerte del rey portugués, que se muestra en la obra como ineludiblemente cierta, y a lanzar un claro mensaje acerca de la misma: se hizo todo lo posible por evitar una campaña militar en África, pero nada pudo impedir que don Sebastián abandonase la idea y las desastrosas consecuencias de la misma obligando a la Monarquía Hispánica a hacerse cargo del gobierno de Portugal.

La cuestión de la fortuna o el destino impregna todo el texto: la muerte de don Sebastián es inevitable en la misma medida en que resulta imposible disuadirlo de emprender una campaña militar en África. La causa que apoya —el ascenso de Jarife al poder pese a pertenecer legítimamente a su tío Maluco—, por más que tenga cierto fundamento en el valor estratégico de una alianza con Marruecos y en la voluntad de expandir la fe cristiana, atenta contra la justicia divina. En el carácter inquebrantable de esta se encuentra la razón de la muerte de don Sebastián. Sin embargo, no asistimos a la visión de un rey derrotado y castigado por su Dios, sino a su santificación de la mano de la presentación de su cuerpo asaeteado. Vélez nos muestra el cadáver del monarca sentado en una silla y lleno de flechas para identificarlo con su santo homónimo, quien sufrió este mismo tormento por declararse seguidor del cristianismo.

Acerca de estos y otros aspectos de la obra que nos ocupa encontramos una brillante reflexión tanto de la mano de Marsha Swislocki, quien sintetiza a la perfección en su estudio introductorio las claves para conocer el contexto de *La Jornada del rey don Sebastián en África*, como en las notas de George Peale, de cuya labor de edición y estudio centrada en Luis Vélez de Guevara (heredada del difunto William R. Manson) surge la posibilidad de estudiar a este dramaturgo como merece.

RAQUEL SÁNCHEZ JIMÉNEZ  
*Universidad de Valladolid*

**Óscar CORNAGO (coord.), *Manual de emergencia para prácticas escénicas. Comunidad y economías de la precariedad*, Madrid, Editorial Continta Me Tienes, 2014, 324 pp.**

EL PRESENTE VOLUMEN tiene sus orígenes en el III Encuentro de Creación Escénica Contemporánea «¿A qué estamos jugando?», realizado en Valencia a finales de 2012 y organizado por Carolina Boluda, Óscar

Cornago y el CETAE, cuyo tema central giró en torno a la discusión teórica y práctica de la idea de «comunidad y lo común, del público y lo público», que a su vez, condujo a la reflexión sobre la oposición entre trabajo y juego, y a la idea de concebir las artes como posibilidad para la creación de una economía que surja desde lo imprevisto, la precariedad, las utopías y los afectos.

Este libro busca lanzar una mirada al cambio escénico del paisaje español, que se sitúa en relación con el discurso de la crisis y de la economía, concebida como las diversas formas de gestionar y administrar lo inmaterial de las relaciones de la escena. Aunque se encuentre subdividido en tres instancias específicas correspondientes a los temas: reinventar lo público, juego o trabajo, y encuentro, podríamos también dividirlo entre los textos que remiten a los proyectos y reflexiones creados a partir del III Encuentro de Creación Contemporánea de Valencia y aquellos proyectos que no están ligados directamente a este encuentro, pero que desde el principio de su creación plantean las mismas preguntas, que conducen a la construcción de dispositivos escénicos y que invitan a una mayor implicación del público con la obra, convirtiendo a los espectadores muchas veces en co-creadores o protagonistas de la obra, aquello que se denomina «La teatralidad de lo público». Obras donde el acontecimiento radica en la movilización de aquello que le sucede al público a través de la obra. Este acontecimiento, como dice Cornago, tiene en su «calidad social y compartida su razón de ser» (103), y es gracias a esta cualidad que se puede seguir pensando que las prácticas escénicas responden al entorno que las rodea. Una teatralidad que relaciona las prácticas artísticas con otros medios sociales como la educación, el activismo social o la investigación, difuminando las fronteras entre lo que es arte y no lo es, un intercambio comparable, según Cornago, con el proceso de contaminación que se dio en otros momentos de la historia entre diferentes géneros escénicos.

El presente volumen nos proporciona un abanico múltiple y variado de proyectos escénicos y reflexiones enmarcados dentro de esta teatralidad de lo público. Entre estos mecanismos escénicos podemos mencionar la experiencia propuesta por Aris Spentsas en el Encuentro de Valencia, donde los artistas pasan la palabra al público y la reciben de nuevo interpretada por él con el objetivo de crear una experiencia colectiva «subjética y objetiva a la vez, viéndose uno, a la vez, actuando como individuo y hombre social en un mismo espacio-tiempo» (51), o los proyectos escénicos de Juan Domínguez, que buscan construir un espacio de trabajo en el que se pueda transgredir la sensibilidad y la percepción no solo del público sino de él mismo como creador, destru-

yendo roles para generar comunidad. Estos mecanismos de arte participativo van desde crear series de televisión en donde los espectadores son los protagonistas, hasta una obra en la que el público después de la función es invitado a comer y a dormir con los artistas. También están las *es-cenas* de Pepe (Joseph Patricio) quien cocina para un grupo de personas con las sobras de una casa. Un encuentro a manera de «etnografía urbana», donde lo más importante es el conocimiento que se genera a través del intercambio con los demás y que a partir de los restos materiales, como dice Salomé Branco, se convoca lo inmaterial de las relaciones que se crean entre sus comensales, creando lo que Hanna Arendt denomina «espacios intermedios intangibles».

Este trabajar con los restos o con la precariedad como punto de partida de la creación, conecta con otros dos proyectos que se encuentran en el libro. El primero de Marta Galán y Juan Navarro llamado «*Dark figurantes*», en el que se reutilizan materiales desechados por centros de producción escénica y otras industrias culturales, y la obra de David Espinoza *Mi gran obra*, donde él solo maneja 300 muñequitos a escala con los que hace un retrato de la sociedad actual. A partir de la simpleza de su creación crea un ingenioso mecanismo que contiene su potencia justamente en la precariedad y que a partir de ello cuestiona las millonarias superproducciones escénicas que derrochan dinero público o privado, y en las cuales, según él, se encuentra pocas veces algo honesto o novedoso.

A la luz de estas diferentes formas de hacer y concebir lo público en las prácticas escénicas, se plantean también maneras alternativas de entender palabras como acontecimiento o desposesión; la primera se propone, según Miguel Ángel Martínez García, como algo que pasa por un cuerpo abierto, disponible, expuesto a los demás, que permite la construcción de comunidad; y la segunda como el medio para llegar a la primera, es decir, la desposesión entendida, según Esther Belvis Pons, como un fenómeno que genera el contacto o exposición con los otros cuerpos adoptando así una posición vulnerable que supone la verdadera fuerza del encuentro, de la comunidad.

Esta escena actual, que marca nuestro tiempo y es la que se ve reflejada en este libro, se construye a partir de un grupo de personas que se encuentran provisionalmente en un lugar, trastocando sus reglas, poniéndose en relación a ese presente y a ese espacio sin saber muy bien qué se está haciendo ahí. No obstante, lo que define este acontecimiento, según Cornago, es justamente esa esencia indeterminada que es al mismo tiempo su potencia y su peligro. El no saber qué hacer del público es realmente la posibilidad a una apertura de horizontes para

reinventar el ser humano en común, y cuando este encuentro es un acto de invención, remite al origen mismo de lo social y del arte como lugar colectivo.

Esa potencia indeterminada de la que habla Cornago, esa idea de que lo más importante de la comunidad es su no saber qué hacer y, sin embargo, creer en el encuentro, ese creer en la incertidumbre como detonante fundamental de la creación, en mi opinión, construye un espacio fértil para las ideas y devuelve la creación a su estado original, despojándola de todos los requerimientos impuestos que el ser humano ha aprendido para permitirse el crear. El creer en lo que nos está pasando ya no pasa por lo que se aprende de cómo se debe crear sino que se fundamenta en la indeterminación, el horizonte abierto de relaciones en el que estamos imbricados los unos con los otros.

ANA MARÍA GÓMEZ VALENCIA  
*Universidad de Valle, Cali (Colombia)*