



MARTÍNEZ OLCOZ, MARÍA NIEVES Y BRAVO
 ROZAS, CRISTINA (EDS.) (2018). *TEATRO EXPERIMENTAL
 IBEROAMERICANO: ESPAÑA, MÉXICO, BRASIL, COLOMBIA,
 ARGENTINA, CHILE. PRODUCCIÓN. GESTIÓN, INVESTIGACIÓN.*
 MADRID: EDICIONES DEL ORTO.



Fruto de la conjunción de varios elementos aparece el volumen *Teatro Experimental Iberoamericano*, como resultado del estudio del proyecto de investigación TEAMAD, el encuentro Iberescena en la convocatoria de 2013 y las jornadas organizadas por las propias editoras, Nieves Martínez de Olcoz y Cristina Bravo Rozas, al amparo del ITEM/UCM cuyo actual director, Julio Vélez Sainz, prologa el libro. En él se ofrece una reflexión académica compartida por creadores, gestores y profesores vertebrada sobre dos conceptos: lo experimental como metodología escénica y el intercambio de proyectos culturales entre los países convocados en una conversación creativa. Esta meditación subraya a su vez la importancia fundamental que los recursos de producción y gestión, tanto públicos como de iniciativa privada, tienen en la sostenibilidad de la innovación e investigación en el teatro de ámbito experimental desde finales del pasado siglo e inicios del XXI.

Señala Martínez de Olcoz que el teatro experimental es merecedor de un atento estudio en el marco universitario, no solo por ofrecer una metodología de investigación basada en las artes, sino también por ser un procedimiento adecuado en la formación y producción de nuevos artistas escénicos. Por tanto, el diálogo que se propone a través de los diferentes capítulos atiende a todos los actantes del hecho escénico, desde el papel fundamental de los gestores en la producción de espectáculos, la cooperación colectiva como factor identitario de la teatralidad hispanoamericana, la conjunción interdisciplinar que esta experiencia aporta y la investigación académica como método de evaluación textual. Esta

reflexión se completa con la publicación inédita de dos textos, *Los zorros de la Noche*, de Marco Antonio de la Parra, figura fundamental en el desarrollo de la dramaturgia chilena e hispanoamericana, y *Ficota Real* del joven dramaturgo, actor y doctorando del Instituto de Teatro de Madrid, Francisco Otero.

En el capítulo dedicado a la gestión espectacular se cuenta con el aporte de Pablo de la Cruz, jefe de área de la Subdirección General de Teatro del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), que explica las actuaciones de dicho organismo en la promoción exterior del teatro español y el derecho de prestación que acoge a las artes escénicas como bien cultural en el marco normativo de las subvenciones públicas. Por su parte, Guillermo Heras, como portavoz de la Unidad Técnica de Iberescena, destaca los condicionantes burocráticos y la descoordinación como elementos que pueden llegar a impedir un efectivo plan de cooperación. Tanto desde su trayectoria en la escena experimental española con agrupaciones como *Tábano* o *El Astillero*, como desde su experiencia en el sector gubernamental, el director Guillermo Heras señala la necesidad de una cooperación inclusiva que fortalezca las vías de intercambio y conocimiento entre la realidad teatral iberoamericana, mediante iniciativas solidarias basadas en una política cultural integradora.

En ese afán de conocimiento mutuo una de las voces más autorizadas es la del dramaturgo español José Sanchis Sinisterra, quien a través del diálogo con su colaboradora Manuela Vera Guerrero, testimonia el vacío que la dramaturgia latinoamericana tiene en nuestro país, algo que pretende subsanar a través del proyecto *Nuevo Teatro Fronterizo* con la divulgación de la creación escénica iberoamericana. A los ciclos de dramatización de textos, la investigación y los encuentros con profesionales, pretende Sanchis Sinisterra unir el futuro proyecto *Escena Latina*, un espacio escénico central en Madrid destinado fundamentalmente a la difusión del teatro latinoamericano como vía de enriquecimiento compartido entre las dramaturgias iberoamericanas y españolas.

El capítulo dedicado al concepto de creación colectiva como rasgo diferenciador del teatro iberoamericano recoge otro de los enfoques fundamentales de esta reflexión académica compartida. La vigencia y actualidad de estos proyectos colectivos queda sobradamente testimoniada a través de los ejemplos de *Mapa Teatro*, *Ciertos Habitantes* y *Proyecto Trasatlántico* todos ellos con diferentes orientaciones e intenciones

estilísticas, pero coincidentes en su afán cooperativo en la dramaturgia, la dirección escénica y la actuación. Para el director escénico mexicano Oscar Almeida la creación colectiva es un ejercicio crítico de acción social frente al narcisismo individualista neoliberal. A diferencia de décadas anteriores en las que las agrupaciones colectivas se orientaban a posiciones políticas de izquierda, en la actualidad fomentan horizontalmente el pensamiento crítico y la práctica artística como un modo de repensar nuestros vínculos sociales. De manera que es precisamente lo colectivo el lugar en el que emprender procedimientos que buscan el contacto con la gente a través de un lenguaje escénico basado en la investigación-creación, lo que asegura el éxito de la comunicación social del teatro experimental.

En esta línea de búsqueda y creación artística se inscribe el *Proyecto Trasatlántico* (1998-2010). El proyecto, dirigido por el dramaturgo chileno Marco Antonio de la Parra y del que participó como coordinadora durante más de una década la propia editora del libro Nieves Martínez de Olcoz, fue fundado por la iniciativa del director escénico Domingo Ortega. El *Proyecto Trasatlántico*, radicado en Chile, supuso una intensa actividad escénica llevada a cabo entre el país sudamericano, España y Argentina con distribución a Uruguay, Paraguay, Perú, México y Estados Unidos creando espectáculos integrados por equipos profesionales de ambos continentes. Uno de sus colaboradores fundamentales en España, David Ojeda, entonces director artístico del colectivo *El Tinglao* especializado en diversidad funcional y actualmente profesor de la RESAD, da cuenta de la intensa vitalidad artística del *Trasatlántico* de la que formó parte como director de su compañía y a título propio con numerosos montajes en ambas orillas. En ese mismo intercambio artístico participó desde Argentina la directora, actriz y gestora Dora Milea, integrante de *Compañía E* y responsable de notables puestas en escena de obras de Marco Antonio de la Parra. La posición de Milea como productora del Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires, así como su implicación en la sala Carbonera y la red de teatros independientes bonaerense le permite dar cumplida cuenta de la creación colectiva como «un ejercicio constante de relaciones democráticas» que no excluye la dirección escénica como principio ordenador en constante diálogo con la dramaturgia. Para la creadora argentina el resultado artístico no es fruto de una única personalidad relevante, sino de un proceso de trabajo

conjunto en el que el colectivo creador hará surgir un resultado único, e irrepetible por tanto, ante el cambio de cualquiera de sus integrantes.

Es precisamente ese trabajo creativo colectivo el que ha producido una democratización de la gestión teatral en México frente al marcado control gubernamental de épocas anteriores. En este contexto es relevante la presencia del colectivo *Teatro de Ciertos Habitantes* de Claudio Valdés Kuri. Destaca su director que los proyectos desarrollados por esta agrupación exigen una larga investigación previa enfocada a no repetir los hallazgos de montajes anteriores, pero al mismo tiempo se asientan en la experiencia acumulada en dirección, producción, equipo creativo e intérpretes. Su afán cooperativo y su eficacia en la autogestión han permitido la larga trayectoria internacional del grupo, lo cual unido a una permanente renovación de los recursos expresivos, la formación multidisciplinar de sus intérpretes y una constante investigación escénica lo sitúa como uno de los emblemas del teatro experimental mexicano.

Otro de los acercamientos que se recogen en el libro es el análisis de la multidisciplinariedad y los lenguajes emergentes como señas características del teatro experimental en Iberoamérica. Para Rolf Alberhaldem, director de la compañía colombiana *Mapa Teatro*, el teatro experimental iberoamericano parte de una postura ético-estética inherente a la identidad latinoamericana que define como práctica *antropofágica*. Dicha actitud se basa en la asimilación de otras poéticas y la superación de los límites de las categorías artísticas para generar una acción estética propia conformada por lenguajes y gestos multidisciplinares. Se apunta así al teatro como *acontecimiento* y no como lenguaje, lo que define las prácticas de las *artes vivas* en tanto que presencia viva del cuerpo. Señala el creador colombiano que las *artes vivas* no comunican, sino que son acontecimientos estéticos que remiten al acto de creación como un posible acto de resistencia micro-política al conjugar pensamiento, acción y presencia.

Similar inquietud por el cuerpo escénico, entendido este como presencia atravesada por las acciones estéticas, aparece en la investigación del actor y director español Jesús Barranco. Su proyecto experimental *Fedón (2004-2010)* se incardina en las *artes vivas* al ser «oratorio multidisciplinar» sobre la inminencia de la muerte en la sociedad del bienestar. Señala el artista que la investigación pretende conciliar el acto investigativo presente con cada acto vivo que supuso la convivencia del cuerpo intervenido durante seis años de Barranco/Fedón. A través del diálogo performativo y autopoietico con más de una treintena de

artistas, Barranco crea mediante un proceso de despersonalización a su heterónimo Fedón, cuerpo transitado por las acciones artísticas en las que se reflexiona sobre los modos de enunciación espectacular y no espectacular de la muerte, la cual sucede como acontecimiento estético en escena.

El registro del cuerpo como patrón poético aparece como una constante en la nueva dramaturgia chilena que encuentra en Juan Claudio Burgos uno de sus máximos representantes. En su aportación al libro, el dramaturgo ofrece la poética de una generación teatral que comienza en los años noventa del pasado siglo a propiciar una escena viva que alumbra de manera indirecta los procesos históricos de Chile tras la dictadura. En la formación de la nueva dramaturgia chilena juega un papel fundamental la mentoría de autores como Marco Antonio de la Parra, Juan Radrigán o Benjamín Galemiri, así como el contacto con la dramaturgia europea e iberoamericana y el interés por los lenguajes multidisciplinares. Nombres como Benito Escobar, Ana Harcha, Lucía de la Maza o Mauricio Barría conforman entre otros la nómina de una generación que, como señala el propio Burgos, hace de la palabra dramática un cuerpo, ya que «la escritura es un cuerpo que se arma con palabras» y que entiende la escritura dramática como «la única forma de hablar de lo vivo».

Esa preocupación por el cuerpo como encarnación viva del dolor y de la memoria histórica resuena en los nuevos lenguajes para la tragedia de la dramaturgia chilena. Destaca en su intervención la profesora Nieves Martínez de Olcoz que estas escrituras se caracterizan por una representación «de la imagen más esquiva de la experiencia, con frecuencia un dolor íntimo de lo histórico invertebrado, que late silente y desgarrado en los sujetos». Para Martínez de Olcoz la dramaturgia de Mauricio Barría, Cristian Figueroa o el propio Juan Claudio Burgos recoge las heridas históricas del olvido enloquecedor posdictatorial que resuenan en unos sujetos fragmentados. La escritura dramática de estos autores está al servicio de la recuperación del lenguaje como sentido escénico único y prioridad teatral, lo que procura una nueva enunciación para la tragedia en la escena contemporánea.

La última aportación que cierra la reflexión sobre los lenguajes emergentes es la de la arquitecta y escenógrafa española María José Martínez. Su investigación sobre el cuerpo y el espacio se presenta en dos ensayos realizados en Fortaleza (Brasil, 2014) con la compañía de danza

Ediſca y el *Grupo do Teatro Mirante*, en los que se manifiestan las relaciones no visibles entre el movimiento y el espacio. Martínez recupera el concepto de Rudolf Laban de *kineſfera* para determinar la huella invisible que los movimientos dejan en el espacio, y plantea aplicar a la dirección escénica la técnica de los *Viewpoints* de Anne Bogart para establecer unas relaciones concretas entre los parámetros del espacio y el movimiento que se inserta en él. De este modo se pretenden exportar procesos propios de las artes plásticas y escénicas a la investigación espacial y por tanto a la arquitectónica.

El capítulo dedicado a la investigación textual cuenta con la participación de teóricos expertos en textualidad teatral que plantean diversos aspectos de la esencia, tratamiento y análisis del texto dramático. El profesor Gabriel López Antuñano, investigador del ITEM y con larga experiencia en la enseñanza del arte dramático reflexiona sobre la importante labor del dramaturgista y la exigencia que conlleva la traslación a la escena actual de un texto clásico. Frente a los ejercicios de falsificada actualización formal, López Antuñano defiende el trabajo del dramaturgista que extrae la potencialidad dramática del texto clásico recuperando la vitalidad de origen y la facultad de interrogar la conciencia del espectador contemporáneo. Dicha labor, a pesar de ser siempre respetuosa con el texto fuente, puede contravenir las lecturas acuñadas por la tradición ya que el reto consiste en aproximar el texto clásico al horizonte de expectativas del espectador contemporáneo a través de las tareas de polisemia, analogías, contemporaneidad y legibilidad.

Otro de los aportes a la evaluación textual es el de Margarita del Hoyo, investigadora del Instituto del Teatro de Madrid, quien apuesta una modalidad de indagación sobre signos textuales partiendo de los procedimientos de constitución de significado y sentido como método de análisis de textos dramáticos planteados por Erika Fischer-Lichte. Señala la profesora española que si bien el análisis dramático debe ser específico para una escenificación concreta, la teatralidad de los textos puede ser estudiada a través de las herramientas de la semiótica, ya que este tipo de análisis se revela eficaz tanto en las textualidades de base aristotélica como en las creaciones no canónicas o posdramáticas, según la terminología de Lehmann.

El capítulo se cierra con la reflexión de José Luis García Barrientos, investigador del CSIC y reconocido teórico que ahonda en la cuestión palpante de la crisis del texto dramático en su dimensión literaria.

García Barrientos, en oposición a la propuesta de Lehmann de *teatro posdramático*, aborda la cuestión de qué es el texto dramático señalando los tres formatos conceptuales: el texto como *documento*, como *obra* y como *partitura*. Para el investigador español los tres aspectos del texto dramático son literarios y teatrales a la vez, si bien es cierto que el de *obra* acentúa lo literario mientras que los de *documento* y *partitura* enfatizan lo teatral. Frente a la efervescencia de las propuestas posdramáticas, García Barrientos ofrece una franca defensa del texto dramático, el cual para el teórico español «no es un documento más; es el primero en importancia y el último del que se pueda privar al teatro».

La última de las líneas de trabajo planteadas en este estudio del teatro experimental se realiza bajo la forma de taller magistral de dramaturgia como práctica de contacto entre escenario y universidad en el contexto del ITEM. Desde la debida relación de maestro y discípulo se recogen dos textos: *Los zorros de la noche*, del veterano dramaturgo chileno Marco Antonio de la Parra, que en palabras del propio autor «fue escrita a horcajadas de la muerte, colocando a José María Arguedas cabalgando el dolor de la melancolía, con una pistola chilena en la mano y la más encabritada prosa del Perú» y *Fiesta real*, del español Francisco Otero quien sitúa el origen de la pieza en la mentoría dramática del dramaturgo chileno, la vivencia directa de ciertas confluencias que sucedieron el quince de mayo de 2011 en Madrid y la apasionante existencia del arte español actual encarnada en el gesto del bailarín Israel Galván.

El volumen se cierra con la necesaria evaluación conclusiva de la otra editora del libro, la profesora Cristina Bravo Rozas, coordinadora del Máster en Teatro y Artes Escénicas del ITEM-UCM. Reflexiona la profesora Bravo sobre el futuro del teatro experimental hispanoamericano para lo que recuerda los postulados del teórico argentino Jorge Dubatti en su *cartografía teatral*. Para Dubatti, el teatro hispanoamericano acoge prácticas propias de la posmodernidad como son la puesta en crisis del antropocentrismo y la revalorización de lo sagrado, el cuestionamiento del racionalismo y la pérdida de confianza en la ciencia, la revisión de las tradiciones o la utilización de la intertextualidad entre otros rasgos. Bravo Rozas, a través de un escogido recorrido por la cartelera en el que compila las aportaciones de creadores de la talla de Spregelburd, Tolcachir o Veronese, señala que la vitalidad del teatro en Hispanoamérica sobrevivirá a cualquier experimento y trae a colación las palabras de Jorge Dubatti para quien «el teatro posee saberes axiológicos, críticos

y teóricos, metafísicos, terapéuticos [...] y sabe brindarle al hombre una herramienta de construcción y exploración de su existencia y su mundo».

El volumen *Teatro Experimental Iberoamericano* da cuenta de una profunda reflexión sobre la escena experimental finisecular y de inicios del siglo XXI en el vasto panorama hispanoamericano, testimoniando la complejidad que subyace en el hecho teatral ya sea desde su concepción, su materialización o su teorización, aspectos todos ellos convocados y ampliamente tratados con el justificado rigor y atención que el teatro de investigación merece en el mundo universitario.

Sonia Sánchez Fariña
Universidad Complutense de Madrid