



MARTÍNEZ VALDERAS, JARA; DEL HOYO VENTURA, MARGA; Y TEIRA ALCARAZ, JOSÉ MANUEL (EDS.) (2021). *ÚLTIMOS CIRCUITOS TEATRALES DEL SIGLO XXI*. ANTÍGONA



*Últimos circuitos teatrales del siglo XXI* cierra la trilogía formada por *Circuitos teatrales del siglo XXI* y *Nuevos circuitos teatrales del siglo XXI*, de la Editorial Antígona. Esta colección es fruto de la quinta edición del Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores en Estudios Teatrales (CIJIET), organizada por la Asociación de Jóvenes Investigadores en Estudios Teatrales (AJIET) y patrocinada por el Instituto del Teatro de Madrid (ITEM), la Universidad Complutense de Madrid (UCM) y la Universidad Internacional de la Rioja (UNIR). A su vez, se enmarca dentro de las publicaciones resultantes del proyecto *Cartografía digital, conservación y difusión del patrimonio teatral del Madrid contemporáneo* (CARTEMAD), un proyecto de investigación realizado al amparo de la Convocatoria de Proyectos de Investigación en Humanidades de la Comunidad de Madrid, del Instituto del Teatro de Madrid.

Tras una breve introducción a cargo de los editores del volumen (Jara Martínez Valderas, Marga del Hoyo Ventura y José Manuel Teira Alcaraz), nos encontramos con la Conferencia inaugural del *V Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores en Estudios Teatrales* (CIJIET) a cargo de Alfredo Sanzol, en la que el dramaturgo, director de escena y actual director del Centro Dramático Nacional, reflexiona acerca de la proxeimia, de cómo él mismo se acerca a los personajes de sus obras y de cómo les afecta y moldea su lugar en el mundo. Relaciona esta búsqueda vital de los personajes con la que realizan los actores y actrices en el escenario; cómo esa incertidumbre a la hora de elegir un lugar específico en el que situarse en el espacio, se podría interpretar como que era el propio personaje dudando acerca de su lugar, más allá de la acción consciente y creativa del actor o actriz.

Este volumen está formado por veinticuatro artículos acerca de la situación del teatro contemporáneo. Si bien esa parece ser la línea de la colección, en este último número se abren las fronteras del campo de la investigación, para dar cabida a ciertos artículos que se alejan de la promesa de su título, como son los tres primeros, aquellos pertenecientes al bloque temático de la «Dramaturgias del siglo XX». Con «*Huelga en el puerto: La configuración del teatro político en la obra de María Teresa León*», Celia Faba Durán analiza cómo el tiempo que, María y Rafael Alberti, pasaron en Francia, Alemania, Polonia y Rusia, conociendo su teatro y a sus grandes exponentes, como Piscator o Meyerhold, marcó su forma de entender el arte y la creencia de que el teatro debía cumplir con un compromiso transformador de la sociedad. Más adelante, realiza un análisis de la obra *Huelga en el puerto*, desentrañando sus elementos políticos, así como la puesta en escena, en la que encuentra paralelismos con otros referentes europeos. En «Alfonso Sastre versiona a Langston Hughes: *Mulato* frente a *Mulatto*», Mario Millanes Vaquero realiza una minuciosa comparación entre la obra original de 1930 y la (muy) libre versión de Sastre de 1964. Se cuestiona si lo que el dramaturgo español hace es adaptar, traducir o versionar, y si estos numerosos y sustanciales cambios son necesarios y/o coherentes con el propio texto y su contexto. Por último, en «Picasso dramaturgo. Un diálogo de su obra con las artes escénicas del siglo XX», Sílvia Galí Ferran profundiza en las otras facetas del pintor malagueño, como un artista total en su búsqueda por romper los límites de las disciplinas creativas y dando coherencia al conjunto de su obra.

En el segundo bloque, «Dramaturgia española contemporánea», regresamos al siglo XXI con tres artículos, dos de los cuales giran en torno a la obra del dramaturgo Juan Mayorga. En «El espectador como traductor. Reflexiones sobre el lenguaje en *La paz perpetua* (2007), de Juan Mayorga», Agustín Pérez Baanante estudia lo que define como polifonía de voces de la obra, de discursos, en los que el espectador es un elemento activo de la acción, quien debe procesar la información que recibe, tanto de las palabras como de los silencios, y cómo aquello que no se dice es igual de relevante que lo que sí se pronuncia. Por otra parte, en «El comandante como dramaturgo, una nueva lectura de *Himmelweg*, de Juan Mayorga», Zoe Martín Lago analiza las capas de metateatralidad que encontramos en la obra y en la figura del comandante, quien dentro del texto cumple una función similar a la de un dramaturgo y cómo en

su forma de trabajar podemos hallar paralelismos con los mecanismos del propio autor en su proceso creativo. En el tercer artículo de este bloque, «La representación de la contemporaneidad en el teatro español actual: *El pequeño poni* (Paco Becerra), *En la luna* (Alfredo Sanzol) y *Siglo mío, bestia mía* (Lola Blasco)», Markel Hernández Pérez examina el teatro contemporáneo a través del análisis y la comparativa de la obra de estos tres autores, para explorar la forma en la que cada uno de ellos afronta la tarea de acercarse al mundo actual en sus textos.

Si bien el segundo bloque se centraba en la dramaturgia española, en el tercero, llamado simplemente «Dramaturgia contemporánea», se abren las fronteras y se da cabida al panorama internacional. En «El lenguaje de Wittgenstein en Beckett, Arrabal y Calonge», Luis Miguel Sánchez Mota toma la obra de tres autores representantes del teatro del absurdo para ejemplificar la ruptura lingüística que desarrollan y cómo estas se relacionan con los estudios del filósofo austríaco. En «La voz rapsódica de Roland Schimmelpfennig», Enrique Bazo hace un recorrido a algunas de las obras más representativas del autor y analiza sus características, que considera más cercanas a la voz rapsódica que plantea Jean-Pierre Sarrazac, que al posdrama en el que se le suele situar. «Del «Puto renacimiento» al muro de Berlín: La fabulación histórica en la dramaturgia de Jordan Tannahill», es el artículo en el que Fernando Pérez Sañudo analiza cómo el autor se sirve de la ficcionalización histórica y sitúa sus obras en contextos alejados para buscar la reflexión política de la contemporaneidad en su performance escénica. En «Hacia un teatro líquido: Dea Loher y sus fundamentos baumanianos», Joel Hernández Martín parte del concepto de modernidad líquida de Zygmunt Bauman para analizar dos obras de la dramaturga alemana en busca de vestigios del cambio de paradigma que propone la corriente de pensamiento. Por último, en «Del viaje al lenguaje: Exilios, migraciones e identidad lingüística en escena», Alba Saura Clares analiza el teatro contemporáneo argentino a través de las disfuncionalidades del lenguaje y la comunicación, y el impacto en la sociedad de los movimientos migratorios del último siglo.

El cuarto bloque se centra en la «Escenificación contemporánea». El primero de los artículos, «El teatro de Jorge Eines: Cuerpos en Lorca e Ibsen», de Susana Inés Pérez Alonso, estudia el papel del actor-creador *cineciano* a través de la relación del cuerpo con los objetos y tomando como objeto de análisis las puestas en escena de *1941*, *Bodas de sangre* y *Peer*

*Gynt, el gran monarca*. En «La centralidad de la experiencia y la emoción en la trayectoria escénica de Irina Kouberskaya», Patricia González Almarcha hace un recorrido a la producción escénica de la directora eslava afincada en Madrid desde 1973. El elocuente enunciado de «Miguel del Arco y Ricardo III. Análisis del proceso creativo y del espectáculo», de Manel Gimeno Martínez, hace que mayor puntualización sea innecesaria. «Conversaciones de Whatsapp entre estilemas, emojis y reguetón: Versión escénica de *La vengadora de las mujeres* para el público adolescente de Iztapalapa», de Ana Yunuén Castillo Colín, busca analogías entre aspectos propios del barroco y elementos de la cultura digital, partiendo del análisis de tres puestas en escena contemporáneas de la citada obra de Lope de Vega, para elaborar una nueva interpretación del texto.

Habiendo sobrepasado el ecuador de este volumen, nos encontramos con el quinto bloque, titulado «Relación con el espectador», que engloba artículos que hacen especial hincapié en la participación del espectador como elemento activo dentro del hecho teatral. El primero, «*Discurso de promoción* y su propuesta de expectación de la historia peruana», de Muriell Mundaca Trujillo, disecciona el espectáculo teatral del colectivo Yuyachkani, fruto de un laboratorio de creación y experimentación, en el que se estudia la situación sociopolítica y cultural del país, desde su independencia en 1821. En «Hacia una poética de lo cotidiano en el teatro de Alícia Gorina (2007-2020): Transitoriedad discursiva entre tradición italiana e interacción participativa», Rosario Bernaschina Cuadra estudia las puestas en escena de la directora y la forma en la que involucra al público dentro de sus propuestas mediante sus dispositivos escénicos. En «El carácter ritual en el teatro contemporáneo: Creación y puesta en escena de *Hijos de Grecia*», Pablo Caballero Hernández profundiza en la fundamentación y características de los ritos y mitos teatrales y en su traslación conceptual dentro del espectáculo, de doce horas de duración, de *Los números imaginarios*. En «Coreografiar para el espacio museístico: Estudio de dos piezas de Anne Teresa De Keersmaeker y de Noé Soulier», Laura Torrado Faro estudia cómo la situación del público en el espacio abierto, con acceso libre y tiempos de asistencia variable, modifican los fundamentos de los espectáculos coreográficos. En «Introducción ontológica al teatro online: La atmósfera energética telemática», de Ramón Gázquez y Cristian Alcaraz, cuestiones como cibercultura, hipertextualidad e hipermedialidad, o figuras como las de productor-consumidor y creador-performer se muestran fundamentales

para comprender el fenómeno teatral que se dio en las redes a lo largo del confinamiento de 2020. Cerramos el bloque con «(Des)Programación dramaturgica: Influencias y aportes del lenguaje videolúdico en la creación de dispositivos escénicos de interacción», de Constanza Blanco Jessen, en el cual se ahonda en la implementación en la escena de recursos provenientes del mundo de los juegos, los videojuegos y los juegos de rol, sirviendo de estudio indispensable a la hora de analizar los formatos interactivos en los que los espectadores son a su vez jugadores de un hecho teatral.

El penúltimo bloque es el que atañe a la «Educación en Artes Escénicas». En «La presencia de las Artes Escénicas en los estudios reglados de secundaria. Caso práctico en un instituto de secundaria», Xesca Vela reflexiona acerca de la importancia de las artes escénicas en la educación y su práctica inexistencia en los proyectos curriculares de los centros, además de analizar los resultados obtenidos en un centro de secundaria tras tres años de paulatina implantación. En «La evaluación de la calidad en educación superior artística de grado y máster en Arte Dramático en España», José Manuel Teira Alcaraz analiza las leyes educativas a las que se han adscrito las escuelas y los estudios de artes escénicas en los últimos años, así como su situación actual.

El último apartado, titulado «Colofón», es en el que encontramos el artículo, «El teatro en los tiempos del corona: Utopía, convivio, supervivencia e intermedialidad», en el que Julio Vélez Sainz estudia la oferta cultural que se dio a lo largo de la cuarentena, tanto desde las instituciones como desde las propias compañías, cómo por un lado difundieron sus espectáculos de forma online y cómo por otro, se crearon o adaptaron proyectos artísticos específicamente para la transmisión digital.

Se trata pues, de un recopilatorio de artículos científicos teatrales de gran calidad e interés, en el que, probablemente, lo menos acertado sea su título, pues puede llevar a confusión.

Borja Centeno

