

Julio Vélez Sainz (UCM/ITEM), argarita del Hoyo Ventura (ed.), *La escenificación española contemporánea. Una mirada más allá de nuestras fronteras*. Granada: Editorial Tragacanto, 2017. ISBN: 9788494372261. 182 pp.

*La escenificación española contemporánea. Una mirada más allá de nuestras fronteras es un necesario conjunto de estudios sobre siete directores de escena contemporáneos españoles, todos vivos y todos con proyección internacional. El libro se compone en dos fases: un primer núcleo duro formado por los trabajos sobre Lluís Pasqual, Calixto Bieito, Rodrigo García y Angélica Liddell; a cuya nómina se unen después los nombres de Helena Pimenta, Ignacio García y Alex Rigola (10).*

Hay estudios sobre directores abiertamente transgresores como Angélica Liddell, Calixto Bieito o Rodrigo García, en una misma franja de edad, en la que está también Àlex Rigola. Después hay directores de otra generación, como Lluís Pasqual, o que no tienen ese carácter provocador, como Helena Pimenta o Ignacio García, que es el más joven (*rotundamente* joven). En todo caso, todos los directores tienen ese denominador común de haber sido relevantes fuera de nuestras fronteras. Pasqual se ha elegido por ser la figura de más peso fuera durante unos años muy complicados, fue quien empezó a trabajar fuera, con directores e instituciones europeas, y facilitó la entrada de importantes influencias en nuestro país cuando no entraban otras corrientes.

En un primer estudio introductorio, Adrián Pradier destaca los dos criterios que han de tener los directores para su inclusión en el volumen: su proyección internacional, tal y como se ve en su participación en festivales de prestigio, en el ejercicio de puestos de gestión y/o dirección en el extranjero y España y en escenificaciones en el extranjero. El segundo es una manifestación efectiva de una manera concreta de afrontar los trabajos artísticos, o sea, de una *poética* personal, susceptible de ser reconocida en sus elementos más relevantes y definitorios. La función de cada uno de los estudios que sigue no consiste, sin embargo, en entrar a valorar tales poéticas, sino que la actividad reflexiva se limita, en última instancia, a describir sus elementos con el propósito ulterior de ofrecer propuestas que permitan, tanto al espectador habitual como al consumado estudioso, hallar los fundamentos que articulan la creación del director, entendida como un proceso racional, en cada uno de los montajes abordados; y, en segundo lugar, indagar así en las motivaciones que se encuentran tras ellos (16).

Esta noción de una nómina de directores con una poética reconocible se me antoja paralela a la noción de la “rúbrica del director” que se está desarrollando. Podemos destacar tres momentos dentro de la historia del teatro contemporáneo: el de la “rúbrica del actor”, que estaría marcado por los grandes nombres clásicos de una María Guerrero, una Margarita Xirgu o un Joaquín Dicenta. Pasaríamos, en un segundo momento, a la “rúbrica del autor” que estaría conformado por autores y dramaturgos muy dominantes y que buscan puestas en escena limpias, quizá academicistas, de

sus obras. Estos serían García Lorca, Valle-Inclán o Bueno Vallejo y, en cierta medida, nombres actuales como Juan Mayorga o Lola Blasco. Finalmente, me parece indudable que nos encontramos en un momento marcado por la “rúbrica del director de escena”, a la que se puede añadir la “rúbrica del director musical” en el caso del teatro lírico. La escena en los últimos 30 años y, desde luego, en los comienzos del siglo XXI está dominada por grandes directores internacionales y nacionales que abundan las nóminas de los principales festivales europeos. En este sentido este magnífico volumen sirve de complemento y ampliación de lo expuesto por José Gabriel López Antonio en su ya clásico manual *La escena del siglo XXI* donde sitúa 25 directores europeos dentro de una serie de tendencias delgadas presencias reales los audiovisuales en la escena la mistura de lenguajes o, incluso, el “Teatro sin actor”.

Mercè Saumel analiza la gran trayectoria de Lluís Pasqual a partir de su función como adalid del teatro español en Europa. En un momento de expansión cultural caracterizado por la transición y paso a la democracia, Pasqual se convirtió en verdadera punta de lanza de nuestra escena desde que fundó el Teatre Lliure de Barcelona en 1976. Saumel destaca su dirección del Odéon-Théâtre de L'Europe en París (1990-1996) y de la Biennale de Venecia (1995-1996), así como del Centro Dramático Nacional en Madrid (1983-1989), del Teatro Arriaga de Bilbao (2004-2007) y, de nuevo desde el 2011, del Teatre Lliure de Barcelona. Destaca, además, el hecho de que Pasqual fue el primer español que dirigió en la *Comédie Française* en París en 1989. Con una poética fundamentada en el trabajo actoral y en el legado lorquiano, quizá Pasqual sea el mayor referente del proceso de institucionalización (en el mejor de los sentidos) del teatro independiente de los 70. Como gestor quedan sus procesos de apertura del CDN y del Lliure a Europa por medio de convenios.

Marcos García Barrero, profesor y miembro del grupo de investigación ARES de la UNIR, traza la obra de Helena Pimenta desde los márgenes de su experiencia en el Atelier a las magníficas experiencias de UR Teatro Antzerki en Rentería y sus múltiples piezas, sobre todo shakespeariano. Sus motivos escénicos fundamentales (*ars combinatoria* del hombre y la mujer, la poética de la ternura, la representación de la sociedad vasca), y su magnífica eclosión posterior en la Compañía Nacional de Teatro Clásico con sus trabajos sobre los clásicos: *La vida es sueño*, *El perro del hortelano*, y *El alcalde de Zalamea*, donde sobrevuelan algunos elementos escénicos y dramáticos que habíamos antes visto.

Marga del Hoyo, coordinadora del Máster de la UNIR y editora del volumen, firma junto a Begoña Gómez un trabajo sobre Calixto Bieito donde se analizan sus piezas teatrales y operísticas y se enmarca en la primera de las coordinadas comunes del conjunto de directores. Las autoras señalan, con acierto, cómo ha estado al frente de más obras en el extranjero que en España, aspecto que le hermana con el resto de directores presentes. Su poética se fundamenta en la transgresión del género teatral y del montaje lírico. Sus juegos con la violencia como constructora de tensión escénica, la amputación de los ojos de Gloucester (71-72) y la muerte de manera explícita en su *Rey Lear*, la represión en *Pepita Jiménez*, y la factoría escénica con cadáveres a partir de la que construye *Wozzeck* (72). Bieito es consciente de estos mismos elementos (73).

Juan José Fernández Villanueva, profesor de Historia y Teoría de la Iluminación, analiza la complicada carrera de Rodrigo García y sus etapas desde el teatro poético a las obras universo y al *Teatro político* donde la adopción de estas tres opciones estéticas fundamentales acarrea una serie de variaciones evolutivas que podemos

desglosar en dos apartados fundamentales: la presencia del texto en escenario y la composición espectacular.

El Dr. Jesús Eguía analiza la poética de Angélica Liddell. Su otra mediación se presenta en la actitud de las vanguardias históricas en tanto que lucha por “racionalizar la potentísima presencia del caos en la desilusión del entorno” con una profunda formalización en escena, ritual en el que asimismo el Yo Individual de Liddell toma centro para dejar de ser vapuleado por el entorno, con un planteamiento, como el vanguardista, que no busca “provocar sino romper el sistema establecido” (8), la peste total, su destrucción. En Artaud hallará idénticos motivos y estrategias desoladores, a los que suma sus epígonos del *Happening* y el *Fluxus*. De Grotowski recogerá la sublimación del creador-intérprete en el espacio/tiempo real de la presentación y el ideal del *Arte como vehículo* y siempre con un afán por controlar la incertidumbre, nada de improvisación, de ahí la ceremonia.

Jara Martínez, profesora de Espacio Escénico en el Máster del ITEM, y Javier González realizan un magnífico trabajo sobre Alex Rigola a partir de los elementos de su poética escénica. En Rigola la escenografía plantea espacios no realistas, sino narrativos, y ubica la acción a través de los elementos más representativos del mismo, por ejemplo, la pizarra y la mesa y las sillas de la conferencia en la primera parte de *2666*. También trabaja con escenografías conceptuales, o incluso simbólicas (como las cruces rosas, del mismo modo que ocurre en las muertes reales de mujeres, o la cinta de correr con la proyección detrás, como el puzzle del personaje del Arcimboldo). El tiempo elegido en sus obras es contemporáneo; no le interesa representar otras épocas, por eso el vestuario es cotidiano y actual, como en *2666*. La videoproyección aparece en tres de las cinco partes, mostrando documentos reales, creando atmósferas y significado. Utiliza la cámara en directo en esta parte para generar confusión al crear distintos focos de atención, duplicando la imagen (física y proyectada), lo que genera una mirada dispersa y sobreestimulante en el espectador. Con los actores trabaja con la interpelación directa al público, tan recurrente en esta obra, y el uso de micrófonos (vemos algunos de diadema y también de mano), lo que permite un código actoral íntimo.

Finalmente, José Gabriel López Antuñano analiza al más joven de los directores, Ignacio García a partir de su estética del humanismo. El trabajo de este director de escena transcurre en paralelo con direcciones de teatro, ópera y zarzuela: *Los empeños del mentir* de Hurtado de Mendoza y Quevedo (Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro / España, 2000), *Flor de otoño* de Rodríguez Méndez (Centro Dramático Nacional, Madrid / España, 2005), *En la roca* de Ernesto Caballero (Teatro Español, Madrid / España, 2009), *Las Meninas* de Ernesto Anaya (DramaFest / México, 2010), *Los habitantes de la casa deshabitada* de Enrique Jardiel Poncela (Producciones Juanjo Seoane / España, 2013), *Arizona* de Juan Carlos Rubio (INBA / México-Centro Dramático Nacional / España, 2013), *La sangre de Antígona* de José Bergamín (Compañía Nacional Teatro de México / México, 2013), *El Greco y la legión tebana* de Alberto Herreros (Festival de Teatro Clásico de Cáceres / España, 2014); *Enrique VIII* y *La cisma de Inglaterra* de Calderón de la Barca (Compañía Nacional de Teatro Clásico / España, 2015). En todas estas obras Antuñano destaca cómo aparece la concepción de la puesta en escena como el arte de la composición y la necesidad de establecer un diálogo con el autor; es decir, y en referencia al segundo punto, la obligatoriedad de realizar un profundo estudio dramaturgico, que le lleve a conocer al autor, su contexto y las analogías a establecer entre un pasado

pretérito y el marco socio político contemporáneo. A tenor de estas premisas, Ignacio García mantiene un idéntico discurso en sus escenificaciones líricas y dramáticas, con el discernimiento de que se trata de géneros próximos, pero con cualidades específicas, que conoce, respeta y aplica, y con el olfato para aprovechar investigaciones y hallazgos de unas puestas en escena para volcarlas en otras. García presenta una constante final en su trabajo: la reivindicación de un repertorio español de calidad, aspecto que está desarrollando en su trabajo como director del Festival de Almagro.

En breve, el presente libro presenta una nueva generación de críticos teatrales. Comandados por José Gabriel López Antuñano, no cabe duda que los nombres de los autores del presente libro Marga del Hoyo, Jara Martínez, Juan José Fernández Villanueva, Javier González, Adrián Pradier, Begoña Gómez, Marcos García Barrero, Jesús Eguía, y Mercè Saumell, casi todos miembros del grupo ARES de la Universidad Internacional de La Rioja conforman una nueva manera de entender el análisis de nuestro objeto de estudio. Se presenta, pues, como continuación de los esfuerzos anteriores realizados desde el mundo universitario (*Diálogos en las tablas*, eds. María Bastianes, Esther Fernández, Purificación García Mascarell, Kassel: editorial Reichenberger, 2014) y del de las escuelas de teatro (*Manual de espacio escénico: Terminología, fundamentos y proceso creativo*, de Jara Martínez Valderas, Granada, Tragacanto, 2017). Frente a los modelos del filólogo teatral cuya principal fuente hermenéutica es la estilística clásica y que se centra, sobre todo, en el teatro como literatura dramática, o los practicantes del modelo semiótico que parten de la semiología teatral y que entienden la obra como un mensaje a ser codificado y decodificado, este conformado por académicos que son a la par prácticos del teatro y de prácticos del teatro que son también académicos, parte de la experiencia de sus proponentes y del lenguaje propio a la construcción espectacular de las obras y presentan un análisis del proceso creativo que da lugar a las mismas. Nos encontramos ante una nueva escuela, de una nueva forma de análisis que no desdeña las grandes ideas filosóficas e históricas, pero que parten necesariamente de la sabiduría del artesano que construye las obras con cariño y mimo.