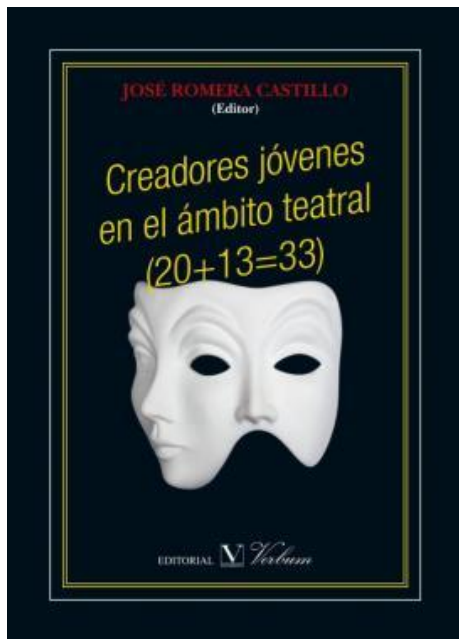


José Romera Castillo (ed.)
Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)

Laetia Rovecchio Antón
Universitat de Barcelona
laetia.rovecchio@gmail.com



JOSÉ ROMERA CASTILLO (ED.),
Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33), Madrid,
Editorial Verbum, 2014, 366 pp.
ISBN 978-84-7962-966-3

En el pasado número de la revista <http://goo.gl/IBOc2A>, Ana Prieto Nadal hizo una crónica sobre el XXIII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T) cuyo tema de investigación era: Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33). Hace algunas semanas salió el volumen que recoge las ponencias de dicho seminario y que, por su carácter innovador al presentar una temática todavía poco estudiada en nuestro país, da voz a los profesionales de la escena menores de 33 años que empiezan a florecer en el panorama teatral nacional.

1. Los creadores hablan de su propia obra

Los dramaturgos Paco Bezerra, Diana I. Luque, Pablo Iglesias y Lola Blasco ofrecen su propia concepción del hecho escénico mediante una retrospectiva sobre sus obras. Así, según Paco Bezerra, el teatro debe plantear cuestiones y no tanto soluciones, lo que permite alejarse de una politización del teatro para centrarse en los interrogantes que dan cabida a la búsqueda de respuestas.

Pablo Iglesias muestra la importancia del lector/espectador para la recreación y la reconstrucción de las historias. Para ello, se apoya en su pieza *Justo en medio del paralelo 38* que narra la vivencia de los niños robados contrapuestos a los niños raptados y secuestrados a través del diálogo del personaje de Jacobo. Su estructura temporal se basa en la cinta de Möbius en la que destaca la metáfora del encierro personal para destapar la responsabilidad sobre la propia historia. Para el dramaturgo es necesario entender el texto dramático desde su dimensión tanto literaria como escénica para un pleno disfrute de la lectura, pero también de la puesta en escena al manejar códigos diferentes.

2. La escena nacional

2.1. Los premios teatrales

Diana I. Luque, Jerónimo López Mozo y María Jesús Orozco Vera destacan la importancia de los premios para dar a conocer la nueva dramaturgia. La joven dramaturga pone de manifiesto que dichos premios teatrales permiten conseguir cierta visibilidad, aunque no siempre está acompañado de una correcta difusión, pues muchos de los jóvenes reciben becas para textos que no siempre se ven representados ni tampoco publicados. Como afirma Diana I. Luque nos encontramos frente a «un teatro de supervivencia, precario y prácticamente “invisible”, que difícilmente encuentra cabida en espacios mayores.» (p. 39). Orozco Vera lleva a cabo un recorrido entre la trayectoria del premio Marqués de Bradomín, que según Itziar Pascual está siendo muy estudiado por los



investigadores frente a la actualidad de las nuevas generaciones, y el premio TEATRO.

2.2. Dramaturgia nacional

Lola Blasco se centra en la dramaturgia en primera persona (una forma que empieza en la década de los 70) y en la *dramaturgia del yo*, que se basa en la recreación de un yo generacional en constante construcción. Ambas posturas parten de un juego de confesión que permite saltar de lo íntimo a lo público. Según la dramaturga, en la *dramaturgia del yo* se cuestiona el principio fundamental de la imitación, pues la identidad ya no se cimenta en el interior del sujeto, sino en su relación con el mundo. El yo dramático que se expone ante el público no se da entero y acabado: se erige en el propio acto de la enunciación y en su recepción. Son, por tanto, dramaturgias en las que la identidad del sujeto de la enunciación queda instalada en las fronteras persona/personaje (p.95). Para ilustrar esta base teórica se centra en dos obras: *Actos de juventud* de La Tristura y *En defensa de un teatro político-revolucionario* de su propia autoría.

Giovanna Manola y Eileen J. Doll tratan de la producción de María Velasco para dar cuenta de la necesidad de volver la mirada hacia acontecimientos históricos pasados como pueden ser la guerra civil española. Manola, que también se adentra en el universo dramático de Lola Blasco, determina que «el teatro, según Blasco Mena, es un buen lugar para dar cuenta del dolor y compartirlo» (p.117) mientras que Doll se centra mayoritariamente en el concepto de la intermedialidad, es decir, los signos que de un medio se usan para comunicarse con otro, mostrando las relaciones entre los medios diferentes, presente en la obra de Velasco.

Rossana Fialdini Zambrano se acerca a la obra de Mariángeles Rodríguez Alonso de Laula Teatro y, más concretamente, a tres piezas: *Exiliados* (2010), *El crimen fue en Granada* (2011), una reescritura de *Mariana Pineda* de Lorca, y *Espérame en el cielo... o, mejor no*. Como ocurre con la dramaturgia de María Velasco y de Lola Blasco, en la pieza



Exiliados, Rodríguez Alonso se centra en un acontecimiento histórico concreto: el exilio durante la época franquista. Fialdini hace especial hincapié en la estructura de la obra, dividida en cuatro grandes momentos, pautados por una mezcla de poesía, canto y música: el de hacer la maleta para iniciar el exilio, la vivencia de Rafael Alberti y María Teresa León, la presencia del mar como vía de escape y el desexilio en el que se opera la vuelta al país de origen.

Manuela Fox se centra en las piezas tanto largas como breves de Antonio. Entre las obras de teatro de duración más convencionales, la investigadora destaca la hiperrealista *Trilogía americana* (*Sueños de arena*, *La decadencia de Varsovia* y *Los vegasianos*) en la que, como el título indica, hay una fuerte impronta de la cultura americana. También menciona *Fair play* que trata del universo del fútbol, así como *Katiuskas* que versa sobre la despoblación de los pueblos españoles. Como subraya la investigadora «las piezas ofrecen la imagen de una realidad no acabada, sino cambiante y ambigua, dominada por el desencanto de quien la vive así como la marginalidad, cuando no la invisibilidad, de los personajes» (p.173). Sobre el teatro breve del autor, Manuela Fox vuelve su mirada sobre *Lugares*, en la que aparece el conflicto de dos parejas que parecen escribirse mutuamente desde una estación de trenes y un aeropuerto, y el monólogo interior *8 segundos en la mente de un cowboy adolescente*. La profesora pone de relieve que ambas obras presentan un «mundo en crisis, sin valores, ni ideales por los que luchar, donde la relatividad, la inmediatez parecen ser las respuestas más practicadas» (p.177).

Sobre el teatro de Abel Zamora, Simone Trecca destaca que ofrece «una postura escéptica ante la existencia y su significación dentro de un mundo caótico y desarreglado, en la ausencia de una coordinadas ideológicas o morales delineadas» (p.183). La propuesta escénica de Zamora explicita la omnipresencia de la violencia como tema principal que permite, según la investigadora, apuntar el hecho de que el dramaturgo no hace metateatro, sino metaespectáculo. En otras palabras, favorece la



aparición de una historia menos verosímil para evidenciar la complejidad del presente.

Para Remedios Sánchez García el teatro de Antonio Rincón-Cano parte de una mirada oblicua sobre la realidad. Todas sus piezas la retratan para trascenderla e implicar al lector/espectador. Como muestra de ello serían las obras *Over the rainbow*, que versa sobre el maltrato en la figura de una madre y su hija, o *Pornografía* en la que la relación sexual se asoma como una manera para huir de la soledad.

2.3. Los teatros autonómicos

Ana Prieto se centra en la dramaturgia catalana y, más concretamente, en la producción de Jordi Casanovas y Marta Buchaca. Así, la investigadora subraya que «toda la producción del dramaturgo se caracteriza por una indagación en los códigos éticos y relacionales contemporáneos» (p.209). A modo de ejemplo, su trilogía *Hardcore Videogames* representa a personajes que se atrincheraron frente a un mundo exterior hostil y amenazante. De manera que la tecnología se erige como única vía de escape para combatir el miedo y la violencia. Por otro lado, Ana Prieto estudia dos obras de Marta Buchaca en las que se mezcla el humor y el drama para una denuncia social y autocrítica sobre el mundo de los jóvenes: *Plastilina*, sobre la violencia en los adolescentes, y *Litus*, acerca de la cuestión del suicidio de un joven.

Siguiendo con la dramaturgia catalana, Olivia Nieto Yusta ofrece una lectura sobre el multifacético Albert Tola que no solo escribe teatro, sino también poesía a la vez que ejerce de traductor y profesor. Su obra *Salento*, un monólogo del personaje de Bea escuchado por Lucía, se constituye sobre la idea del reencuentro que despierta recuerdos al tiempo que desvela la presencia constante del tema de la muerte porque se lleva a cabo una «ruptura del sueño de la infancia y la agresiva irrupción en la edad adulta» (p.231.)



Sobre la dramaturgia asturiana y gallega, Rubén Chimeno Fernández hace un repaso sobre el panorama actual de la presencia de los jóvenes creadores teatrales en Asturias mientras que Ricardo de la Torre Rodríguez se centra en la escena gallega, con especial atención a dos producciones: *Valdemuller*, una obra de títeres para el público más joven, y *Estigma*, una obra colectiva que nace de la pluma de Jacobo Paz, Vanesa Sotelo y Rubén Ruibal, basada en una metáfora de la violencia.

Miguel Ángel Jiménez Aguilar ofrece una visión crítica sobre la escena malagueña al poner de manifiesto el hecho de que la industria teatral es casi inexistente porque, a pesar de haber salas de teatro, «no deja de ser una manifestación cultural aislada, excepcional, marginal» (p.267). No obstante, destaca que hay una especie de reconciliación entre la palabra y el teatro de texto desde la escena. El uso de los espacios más pequeños ha fomentado la escritura dramática en formato breve.

Siguiendo con el teatro andaluz, Gemma Pimenta Soto se centra en el grupo teatral SinTeticas que nace del Laboratorio de Acción Escénica Vladimir Tzekov (2009) de Granada en el que se trabaja una estructura musical para despertar la dimensión sensitiva del espectador. SinTeticas es, pues, un espacio de formación y experimentación constante en la que los espectáculos están en construcción permanente. En *Equis equis* se evidencia la presencia de un «lenguaje teatral de corte metadiscursivo» (p.289) que sirve para remover y dinamizar la sociedad sin dar una respuesta concreta, como ya lo destacaba Paco Bezerra, sino ofrecer una reflexión sobre lo femenino desde la construcción de los discursos individuales y colectivos.

3. La escena extranjera

Arianna Fernández no trata de la escena extranjera propiamente dicho, pero se ha encargado de realizar una encuesta a veinte profesionales del teatro que dieron el salto al extranjero por diferentes motivos. En este sentido, Fernández da una visión más sociológica, que permite destacar que



no solo la crisis es un motivo de migración profesional, sino también la necesidad de formación y aprendizaje de estos jóvenes profesionales.

Sobre la práctica dramática europea, se dan algunos ejemplos de la creación actual italiana con la aportación de Marina Sanfilippo, sobre la figura de Letizia Russo, y de Sara Boo, con el teatro danza de Antonella d'Ascenzi. Margarita Alonso, por su parte, visita la dramaturgia francesa a través de las piezas *Les possibles de son corps* y *Outre* de Pauline Picot; esta última representa un diálogo sobre el teatro contemporáneo desde la parodia en una clara ruptura de la proyección mimética que sostiene que solo se ha preocupado por exhibir mensajes sociales y políticos. Acerca de la escena polaca, Julia Nawrot trata de la figura de Agnieszka Czekierda y su aportación al teatro para niños a través de espectáculos muy simples y condensados.

Por último, Maria Gorete Olivieira de Sousa y Mariana de Lima e Muniz dan un salto hacia la dramaturgia de Brasil con el ejemplo de Grace Passô que se nutre del teatro del absurdo en su obra *Amores sordos* para reflexionar sobre cuestiones existenciales a través de breves escenas desarrolladas en el ámbito familiar.

4. A modo de conclusión

Sin duda se trata de un volumen de gran interés para la comunidad investigadora sobre el teatro contemporáneo. Como apuntan muchos de los autores del libro, los creadores escénicos de menos de 35 años todavía no han suscitado el interés que sus obras merecen entre la comunidad científica. Una falta de interés que el SELITEN@T ha intentado remediar con este primer acercamiento y que espero sea el inicio de una larga serie de estudios sobre estos creados más jóvenes.

