

temas como la forja de la identidad política o del acto de creación literaria. Por otra parte, examina el fenómeno de la «marca Lorca» y su importancia como reclamo turístico y comercial para la ciudad de Granada.

En tiempos en los que parece imposible que aún quede algo por decir sobre el autor de doña Rosita, Bernarda Alba o don Perlimplín, María M. Delgado reivindica al Lorca creador, esto es, exento de mitificaciones y desasido de los tópicos que, durante años, han adulterado la auténtica raíz de su dramática. Si, como él mismo afirmó: «El teatro es la poesía que se levanta del libro *para hacerse humana*», qué mejor manera de estudiarlo que atendiendo de forma clara y rigurosa no sólo a los textos, sino también al modo en que se le sigue dando voz, cuerpo y vida a esa palabra poética, esto es, la representación. Podríamos decir que García Lorca ha eclipsado el teatro de García Lorca pero, con este monográfico, Delgado se lo ha devuelto y se lo devuelve también tanto a quienes se acercan por primera vez a su obra como a quienes, quizá por conocerla demasiado bien, tenían dificultades a la hora de encontrarse con ese dramaturgo genuino, verdadero; de *desenterrar* a ese Lorca «bajo la arena».

MARTA OLIVAS FUENTES

Universidad Complutense de Madrid

Óscar CORNAGO (coord.), *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha (Colección «Caleidoscopio», n° 8), 2010, 325 pp.*

EL INVESTIGADOR Óscar Cornago ha reunido un valiosísimo cuerpo crítico desde el que abordar las cuestiones fundamentales de la teatralidad contemporánea. Desde la diversidad de aproximaciones metodológicas y la reflexión interdisciplinar, se documentan las prácticas escénicas que, con un constante proceso de investigación, pretenden responder a los contextos culturales, políticos y sociales iberoamericanos.

El primer apartado sirve, como reza su mismo título, «A modo de introducción»; para este objetivo, se expone el ejemplo de la evolución teatral del grupo Yuyachkani. Santiago Soberón presenta la trayectoria escénica del grupo limeño en paralelo a la historia de los últimos treinta años del Perú, desde el compromiso político y social más acentuado de los años del gobierno militar al optimismo en la construcción identitaria de los primeros años de la democracia, para acabar con un teatro más complejo y autoreflexivo que refleja el cansancio y el desengaño moti-

vados por el dolor histórico y las contradicciones sociales de un país fragmentado por la violencia y la corrupción. Este marco histórico y nacional coincide con el general del libro. Para este fin, los contextos políticos y sociales que atraviesa el grupo Yuyachkani se presentan extrapolables a otros tantos contextos iberoamericanos que, en poco más de treinta años, pasan de regímenes totalitarios a democracias liberales y se encuentran actualmente inmersos en un contexto globalizado, falto de ideología y compromiso social; desde esta vertiginosa sucesión temporal de acontecimientos, se nos presentan las diversas teatralidades que han escrito nuestra más reciente tradición escénica, adaptándose constantemente a las necesidades de la sociedad, y desde esta situación se discute sobre el significado del hecho escénico.

Desde los años noventa, varias son las estrategias de redefinición escénica en el teatro contemporáneo. Los siguientes capítulos del libro están dedicados a analizar estas propuestas performativas, surgidas como respuesta ante la nueva realidad histórica.

El primer capítulo está dedicado a la recuperación de la experiencia teatral para los espacios urbanos, «Teatro y espacios públicos». El texto de Silvana García se ocupa del paisaje escénico de la creación colectiva en Brasil, un modelo que inauguró nuevos procesos de compromiso político durante los años de la dictadura y que alcanza su máxima realización en la investigación llevada a cabo durante las dos últimas décadas por el Teatro de Vertigem, donde se incluyen proyectos escénicos para diferentes espacios públicos deshabitados; a continuación, se detallan otras agrupaciones que continúan con el mismo modelo de proceso colaborativo para sus trabajos y se valen de espacios no teatrales para la concienciación social, mediante diferentes intervenciones en las calles o representaciones en caserones en ruina o albergues municipales. El siguiente ensayo, de Juliano Borba, trata las dinámicas del teatro comunitario argentino desde sus orígenes, que corresponden con el fin de la dictadura militar en los años 80; estos grupos de teatro callejero, que surgen de asociaciones vecinales y cuentan en la actualidad con una consolidada red nacional, pretenden rescatar y celebrar la memoria colectiva de los espacios públicos donde se organizan, de esta forma las representaciones en las plazas de los barrios se conciben como encuentros festivos para la participación en comunidad. Acerca de otra dramaturgia colectiva versa el artículo de Gastón A. Alzate, donde se expone la labor renovadora dentro del cabaret contemporáneo mexicano por parte de la compañía Las Reinas Chulas. Su propuesta de «desobediencia civil y resistencia» se vale fundamentalmente de la farsa política, para abordar críticamente to-

dos los aspectos de la actualidad nacional; esta faceta corre paralela a la actividad social desarrollada en talleres teatrales y de desarrollo humano para mujeres y jóvenes campesinos e indígenas. El estudio que sigue, de Angélica García Gómez, presenta ejemplos de artistas mexicanos que hacen uso de dispositivos electrónicos para involucrar al público en dinámicas participativas con respecto al espacio escénico que ocupan; en todos los casos el espectador se expone corporalmente por medio de una interfaz digital que lo conecta con las reacciones del colectivo que forma con los otros asistentes. Se cierra la sección primera con el escrito de André Carreira, donde se propone una «dramaturgia de la ciudad» que suponga una redefinición del tradicional teatro de calle; la diferencia estribaría en que este tipo de teatro pretende debatir y redefinir la relación del ciudadano con los espacios públicos de la ciudad, así propone intervenciones teatrales que susciten la relectura urbanística mediante la invasión y desorganización de estos espacios.

El segundo capítulo, titulado «Dramaturgias del cuerpo», se centra en las propuestas que pretenden confrontar físicamente al actor con el público. Beatriz Trastoy reflexiona acerca de la estética corporal en el nuevo teatro argentino desde los presupuestos de la posmodernidad, para ello describe y compara tres «propuestas escénicas fronterizas»: el Proyecto Museos y el Ciclo Biodrama de Viví Tellas, y el Proyecto Filoctetes de Emilio García Wehbi; en todos ellos se cuestiona la leve frontera entre lo autobiográfico y lo simulacral, con la intención de problematizar sobre la construcción actual de la subjetividad ante la disolución de lo ficcional en la escena. En el siguiente ensayo, Óscar Cornago despliega un amplísimo abanico de conexiones y referencias donde se incluyen tanto creadores latinoamericanos como peninsulares. Desde una perspectiva que armoniza la historia teatral más reciente con la teoría cultural, Cornago reflexiona sobre diversas encarnaciones escénicas en torno al exceso, la artificialidad, o el documentalismo, para acabar proponiendo una interpretación ética de la afirmación de la «potencia -natural- de actuación» en este tipo de expresiones. El artículo que cierra esta sección y firma Lorena Verzero selecciona dos poéticas femeninas, la de la española Marta Galán y la de la argentina Lola Arias, para exponer lo que considera un discurso crítico contra la «cultura emocional». Verzero presenta los modos en que las obras de estas creadoras, con la representación de los códigos y estereotipos sociales por parte de los actores, usan la parodia, lo *kitsch*, lo abyecto y lo deliberadamente artificioso como método para cuestionar la autenticidad del exhibicionismo emocional, propio de la sociedad del espectáculo que vivimos.

El tercer capítulo, «Cuerpo y acción», debe entenderse como una prolongación del anterior, pues viene a ocuparse de otro apartado fundamental dentro de las diversas manifestaciones escénicas de la corporalidad, más concretamente del campo de la performance o las llamadas artes de acción. Josefina Alcázar presenta una escogida relación de trabajos performativos que resultan pioneros de los realizados por mujeres en América Latina; estas creaciones descubren diferentes estrategias corporales que sirven para reafirmar una conciencia de género. A continuación, el ensayo de Silvio de Gracia propone un recorrido por las transformaciones estéticas y temáticas que ha experimentado la performance iberoamericana, desde su funcionalidad como práctica subversiva contra el poder hasta afirmar una identidad estética y discursiva que se visibiliza en los circuitos artísticos internacionales. Christine Greiner cierra este apartado con una disertación acerca de la estrecha vinculación entre danza y performance en Brasil, para ello parte de la importancia de la dimensión comunicativa de la danza durante periodos de censura política hasta llegar a expresiones contemporáneas que pretenden la «desestabilización de modelos estéticos» de la propia disciplina, así incorporan dinámicas que se alejan de los significados o códigos de la coreografía y se acogen a los procesos abiertos de acción y transformación corporal que implica el proceso de la performance.

La última sección teórica corresponde al cuarto capítulo, «Entre las artes de acción y las prácticas socio-estéticas», e incluye investigaciones que incorporan la intervención urbana como estrategia performativa. María Fernanda Pinta revisa críticamente diferentes propuestas artísticas argentinas que incorporan elementos de lo cotidiano con el fin de explorar los límites de la representación teatral. Acerca de la posibilidad de «una teatralidad social» se refiere Ileana Diéguez, ampliando el concepto de escena a aquellos espacios cotidianos donde se produce un tipo de manifestación social «que busca nuevos significados mediante las acciones públicas», de esta forma se incluirían las constantes rondas de las Madres de Plaza de Mayo en Buenos Aires o las convocatorias de acción en las protestas ciudadanas.

De agradecer especialmente es la última sección que, bajo el título «Reflexiones desde la escena», reúne los testimonios de destacados creadores, algunos de los cuales han sido objeto de estudio en los capítulos anteriores. Así, Miguel Rubio, director y miembro fundador del grupo peruano Yuyachkani, comparte los procesos de trabajo mantenidos durante los años de la violencia política en su país, y más tarde con su incorporación a la campaña rural de la Comisión de la

Verdad y Reconciliación del Perú. A continuación, Angélica Liddell, actriz, directora y dramaturga española fundadora de la Compañía Atra Bilis, hace explícita la responsabilidad artística y social que comporta su creación, a la que denomina de «violencia poética», como «acto de resistencia contra la violencia real». Rolf Abderhalden Cortés, fundador y co-director de Mapa Teatro en Colombia, rememora el Proyecto C'úndua, que a lo largo de cinco años documentó la demolición del histórico barrio bogotano de Santa Inés-El Cartucho mediante diferentes acciones públicas que daban testimonio de sus antiguos habitantes y mostraban los procesos de desahucio. Seguido, Beatriz Catani, destacada dramaturga y directora argentina, se interroga sobre la validez actual de las formas tradicionales de representación y relata sus procesos de investigación y creación en torno a lo real en el teatro, en especial referido a la actuación. En una línea de creación similar, Roger Bernat, director y creador español, expone los experimentos sociológicos con los que intenta superar la ficción y la convención teatral, para ello trata de alterar durante el espectáculo las reglas de la representación, con lo que obliga a replantear tanto las acciones de los actores como las expectativas de los espectadores. Las dos últimas contribuciones reproducen dos trabajos creativos. El primero corresponde a un fragmento textual de la performance *Some things happen all at once*, nacida de la colaboración de la creadora española Rosa Casado con el diseñador británico Mike Brookes, donde se alerta al espectador de las fatales consecuencias de continuar con su actitud de pasividad. El segundo son una serie de láminas que incorporan diferentes sentencias sobre la acción creativa y el espacio en diseños gráficos de gran potencia visual.

Sin duda, se debe considerar este trabajo como fundamental para el estudio de las artes escénicas, tanto por su enorme vocación de crítica comparada como por su apertura de análisis hacia la más diversa pluralidad de manifestaciones teatrales. Cabe destacar la claridad de lectura que otorga la estructura del trabajo, con una vocación cronológica a la par que temática, y la alta calidad de los ensayos que lo componen, con un muy ecuánime y acertado reparto de contenidos para cada sección argumental. Como colofón, hay que reconocer especialmente la inclusión de las reflexiones de los creadores que se incluyen al final del trabajo, que completan de forma inmejorable el libro.

SERGIO CABRERIZO ROMERO
Universidad Complutense de Madrid