

2009

El teatro de la época democrática

Sharon G. Feldman

University of Richmond, sfeldman@richmond.edu

Follow this and additional works at: <http://scholarship.richmond.edu/lalis-faculty-publications>

 Part of the [Dramatic Literature, Criticism and Theory Commons](#), [Spanish Literature Commons](#), and the [Theatre History Commons](#)

Recommended Citation

Feldman, Sharon G. "El teatro de la época democrática." In *España Siglo XXI*, by Francisco Rico, Jordi Gracia García, and Antonio Bonet Correa, 135-69. Vol. 5. Literatura y Bellas Artes. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.

This Book Chapter is brought to you for free and open access by the Latin American, Latino and Iberian Studies at UR Scholarship Repository. It has been accepted for inclusion in Latin American, Latino and Iberian Studies Faculty Publications by an authorized administrator of UR Scholarship Repository. For more information, please contact scholarshiprepository@richmond.edu.

El teatro de la época democrática

SHARON FELDMAN

1. CRISIS, RUPTURA Y SUPERVIVENCIA

La trayectoria del teatro contemporáneo en España es una historia de supervivencia. Entre las múltiples capas y campos que componen el paisaje teatral de la época democrática, la palabra «crisis» quizá sea la que se repite con más frecuencia, como si fuera una especie de mantra que persiste en la punta de la lengua, lista para ser pronunciada con tanta facilidad e incluso con tanto entusiasmo por tantos profesionales de las artes escénicas que habría que preguntarse si podría ser un milagro que la revolución tecnológica contemporánea —junto con los dilemas perpetuos que han surgido en torno a las subvenciones públicas y privadas— no hubiera acabado ya con la evolución de la más antigua de las artes vivas, o, por lo menos, con la noción del drama tal como lo hemos llegado a entender en el siglo XXI.

En 1996, el dramaturgo madrileño José Ramón Fernández (1962) ya aludía a la presencia de un «deseo inexplicable de autodestrucción» inherente en la profesión teatral en España¹. De modo paralelo, en el año 2000, el dramaturgo y poeta Joan Casas (1950) se atrevió a plantear la hipótesis provocativa de que la «nueva dramaturgia catalana» quizás fuera, en efecto, un «espejismo»². Sin embargo, la historia nos ha demostrado que en España, tanto como en otras sociedades occidentales, la condición de crisis no es solamente necesaria, sino que a menudo se convierte en razón de ser para el teatro, pues implica la presencia de una actitud esencial de riesgo y de ruptura, una situación de estar al borde del colapso, que sirve para alimentar el impulso di-

¹ José Ramón Fernández, «Quince años de escritura dramática en España: Un camino hacia la normalidad», págs. 80-86.

² Joan Casas, «El miratge de la “nova dramaturgia catalana”», págs. 161-64.

námico hacia la supervivencia. Sólo un estado de complacencia —y no de crisis— podría conducir a la muerte, o bien a lo que el director Peter Brook ha llamado «el teatro mortal»³. Jerzy Grotowski, un director para quien la escena siempre fue un lugar de provocación, declaró en una ocasión que el teatro cobra un significado solamente «si nos permite trascender las visiones estereotipadas, nuestros sentimientos y costumbres convencionales, nuestras normas de juicio». Dentro de la teoría de interpretación escénica de Grotowski encontramos, además, una paradoja implícita en la cual sugiere que únicamente después de haber abandonado las máscaras, de haber renunciado a todo tipo de ostentación y artífice, puede el actor «desvelar» y entonces aceptar «en un estado de indefensión, el proceso de auto-descubrimiento y trascendencia» que es la experiencia del espectáculo teatral⁴. Se trata de un método quizá doloroso, chocante o incluso polémico, y que, aplicado al contexto más amplio de la escena española, bien podría ser el mismo proceso que sostiene la ardua evolución de la historia teatral en España a partir de la muerte de Francisco Franco. Sólo hace falta recordar los cuarenta años de guerra civil y dictadura, en los cuales la censura, juntamente con múltiples manifestaciones de exilio y diáspora, significó la desaparición, obstrucción o limitación de las obras de aquellos miembros de la profesión teatral que se negaron a sucumbir a las normas estéticas, políticas y/o lingüísticas de la cultura oficial, para poder comenzar a comprender que la escena española ha emprendido un largo y dificultoso camino desde 1975.

Durante las últimas tres décadas, el paisaje político-teatral que rodea las ciudades de Madrid y Barcelona, las dos «capitales» del teatro del Estado Español, se ha convertido en tierra fértil de inspiración para los que escriben las crónicas de la prensa diaria, o, quizá, incluso, para los que se dedican al cultivo del género telenovelístico, pues el ámbito del teatro público no carece de polémicas y melodramas que se han presenciado tanto sobre los escenarios como detrás de ellos. Los lugares de disputa en Madrid han incluido el Teatro Real, el Teatro Olimpia (luego bautizado Teatro Valle-Inclán) y el Teatro María Guerrero (la histórica sede del Centro Dramático Nacional). En Barcelona, la política cultural está marcada por frecuentes posturas de auto-felicitación en las que los políticos, de izquierda a derecha, contemplando la grandeza monumental de sus nuevos escaparares teatrales (el Teatre Nacional de Catalunya, el Teatre Lliure y el proyecto conocido como la «Ciutat del Teatre»), se ven obligados a recordarnos continuamente que *su* ciudad es la verdadera «capital» teatral de España. Como si un edificio espléndido valiera mucho más que el sudor y la sangre de los artistas que trabajan dentro de él.

2. TEXTO, REPRESENTACIÓN Y TEATRO INDEPENDIENTE

Además de las infraestructuras y los fondos públicos que han fomentado su construcción, uno de los temas que más polémica y reflexión ha suscitado en la España contemporánea por parte de los artistas y teóricos teatrales ha sido el cuestionamiento radi-

³ Peter Brook, *El espacio vacío*.

⁴ Las traducciones son mías. Jerzy Grotowski, «Statement of Principles», pág. 188. Véase, también, Grotowski, *Hacia un teatro pobre*.

cal de la relación entre texto dramático y representación. Coincidiendo con tendencias escénicas occidentales, la palabra escrita, tradicionalmente proveniente del dominio del dramaturgo e históricamente considerada el *locus* de autoridad del teatro, comenzó a perder, a lo largo del siglo xx, su potencia prescriptiva frente a la puesta en escena. Incluso, en algunas ocasiones, el espectáculo teatral adquirió un grado de independencia gracias al cual podía sobrevivir por sí mismo, sin el apoyo de un texto escrito y, por lo tanto, sin la presencia del autor. En un ensayo de carácter seminal publicado en 2000 en la revista norteamericana *TDR*, W. B. Worthen resumió las contenciosas cuestiones de autoridad que se encuentran entretejidas con esta relación dinámica: «El escenario contra la página, la literatura contra el teatro, el texto contra el espectáculo: estas oposiciones sencillas tienen menos que ver con la relación entre la escritura y la representación que con el poder, con las maneras de autorizar la *performance*, de fundamentar su trascendencia»⁵. Al llamar la atención acerca de los mecanismos de poder subyacentes en estas fuerzas en oposición, Worthen así las situó dentro de un contexto político.

Esta interrogación crítica y la consiguiente politización de la relación entre texto escrito y puesta en escena emergió por toda la Península Ibérica de manera más intensa durante los años 60 y 70 con la génesis de una gran variedad de talleres, ambientes pedagógicos y grupos comunitarios que ofrecieron alternativas «independientes» (es decir, no-oficiales y/o no-profesionales) a lo que era el teatro comercial y el teatro público. L'Aggrupació Dramàtica de Barcelona (creada en la temprana fecha de 1955), l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, Els Joglars y Comediants en Catalunya; Tábano y Los Goliardos en Madrid; Teatro Geroa en el País Vasco, el Grupo Teatro Circo en Galicia, y La Cuadra de Sevilla en Andalucía figuran entre los ejemplos más destacados de grupos y compañías que abrieron sus puertas a las tendencias y a los repertorios más experimentales de la escena internacional del siglo xx. Liberados de las cadenas de la cultura oficial de la dictadura e inspirados en gran parte por las actividades paralelas de compañías europeas y norteamericanas (entre ellos, el Living Theatre, San Francisco Mime Troupe y Bread and Puppet), los grupos independientes emprendieron el cuestionamiento, no sólo de la política autoritaria del régimen, sino también de la jerarquía convencional de invención escénica que había sometido lo teatral a lo literario, la figura del director a la del autor y el teatro a la vida misma, un cuestionamiento que se hacía eco de la lucha influyente de Antonin Artaud contra el logocentrismo teatral, la autoridad textual y todas las nociones de repetición y representación que procedían de aquella lucha. En lugar de la palabra, se enfatizaban las imágenes visuales y acústicas, así como la construcción de *tableaux* que subrayaran las dimensiones pictóricas, escultóricas y plásticas del espectáculo⁶.

El movimiento del teatro independiente, crítico y comprometido, murió con la muerte de la dictadura; sin embargo, diversas compañías teatrales que se originaron de manera «independiente», en los márgenes de la opresión y la censura franquistas —como, por ejemplo, Els Joglars, Comediants y Dagoll Dagom, La Cuadra de Sevilla— continúan gozando de una gran vitalidad en el siglo xxi, habiendo alcanzado un grado sustancial de

⁵ W. B. Worthen, «Disciplines of the Text/Sites of Performance».

⁶ Véase Mercè Saumell, «Performance Groups in Catalonia», págs. 103-128, y «Performance Groups in Contemporary Spanish Theatre», págs. 1-30.

éxito comercial en tiempos posdictatoriales. Irónicamente, ya no son forzosamente tan «independientes», puesto que el vigor y la supervivencia de estos grupos pueden atribuirse en parte a las subvenciones públicas que hoy en día algunos de ellos reciben anualmente del Gobierno central y de otros Gobiernos autonómicos, municipales y locales.

Establecido en 1962, la compañía Els Joglars representa el máximo ejemplo de persistencia de un colectivo independiente más allá de la dictadura de Franco. Si hay una cuestión palpitante recurrente en casi todo el trabajo creativo de esta compañía, es el papel que puede desempeñar el arte (específicamente, el teatro) en la articulación de la identidad cultural y la construcción y *deconstrucción* de una cultura nacional. Els Joglars operan desde una perspectiva que implícitamente propone el concepto de nación como un espacio de *performance* donde se destaca un proceso de fabricación e invención subjetivas. Con el paso de los años, más de veinte espectáculos, varias giras internacionales y numerosos proyectos para la televisión, Els Joglars han ido modificando sus valores estéticos, gradualmente incorporando el uso de la palabra dentro de su teatro y ajustando su punto de ataque de acuerdo a las cuestiones políticas más ardientes del momento. Hoy en día, en tiempos democráticos, ya no se trata de un grupo de carácter radicalmente *off off*, sino una compañía profesional estable, radicada en Pruit (Gerona), que funciona bajo la dirección exclusiva de Albert Boadella (1943), uno de sus miembros fundadores. A pesar de los cambios externos e internos, Els Joglars, a lo largo de toda su trayectoria, jamás ha dado la espalda a la política; al contrario, siempre ha sostenido un interés prioritario en el empleo del teatro como medio de protesta, resistencia y agitación social.

De hecho, el tumultuoso currículum del eminentemente insolente Boadella y sus Joglars, los momentos en que se ha confundido la vida real con lo espectacular han surgido con una frecuencia extraordinaria. Consejo de guerra, encarcelamiento, fuga apropiadamente teatral, huida al exilio, subsiguiente amnistía, disparos dirigidos hacia un teatro, un actor herido a cuchillazos, amenazas de bomba y reprimenda pública de parte de un grupo de obispos son sólo algunos puntos de interés que pueden destacarse en este currículum. Incluso algunos de estos puntos llegaron a ocupar un primer plano en la prensa diaria durante la transición política. Tal fue la situación cuando la censura del espectáculo *La Torna* (1977) provocó otro espectáculo más allá de las paredes del teatro al convertirse en causa heroica y simbólica de la lucha por la libertad de expresión en España⁷.

Establecido 1971, Comediants, bajo la dirección del miembro fundador Joan Font (1949), han presentado sus espectáculos en más de treinta y cinco países. Desde su centro de operaciones llamado «La Vinya», en Canet de Mar, las vistas del omnipresente mar mediterráneo son espectaculares. Comediants bien podrían ser una de las compañías más internacionales de España, pero nunca han tenido que ir muy lejos para encontrar su fuente de inspiración más importante: la cultura del mediterráneo. En obras como *Dimonis* (estrenada al aire libre en el Carnavale di Venezia en 1981), *Mediterrània* (1991) y *L'arbre de la memòria* (presentada en el recinto del Fòrum de les Cultures, Barcelona-2004) Comediants revelan, por un lado, una obsesión inherente con una identidad cultural catalana, expresada a través de alusiones directas a una iconografía

⁷ Véase Joan Abellán, *Els Joglars: Espais*, y Lluís Racionero y Antoni Bartomeus, *Mester de joglaria: Els Joglars, 25 anys sobre la trayectoria histórica de la compañía*, además de las memorias de Albert Boadella, *Memòries d'un bufó*.

festiva mediterránea, y, por otro, la influencia directa de tradiciones teatrales y prácticas estéticas internacionales. Así, es posible percibir en su trayectoria huellas de sus intercambios creativos a lo largo de los años con Jacques Lecoq, Bread and Puppet y Eugenio Barba y su Odin Teatret; concretamente, en su empleo de formas teatrales callejeras —*verbenes, cercaviles, passacarrers, correfocs*—, de máscaras y de marionetas, además de su interés en sus propias raíces culturales, incluso en un sentido antropológico. Sus espectáculos multidisciplinares, con frecuencia presentados en espacios «encontrados», atípicos, incorporen elementos simbólicos de la tradición catalana festiva (fuego, agua, tierra, sangre, mar y arena). En su empeño de evitar las dificultades asociadas con el provincialismo y el folclorismo superficiales, siempre han dejado abierto un lugar en su teatro para la transgresión, cultivando una actitud sutilmente irreverente de provocación frente a toda manifestación de poder y de autoridad. Fieles a un ideal utópico proveniente de los años 60, su espíritu hedonista, epicúreo, carnavalesco; sus apropiaciones anarquistas de las celebraciones paganas, y su recuperación del teatro de la calle (un género teatral expresamente prohibido durante gran parte de la época franquista) se convierten en gestos de rebelión, afirmaciones abiertas de la identidad cultural e incluso del nacionalismo, capaces de estimular la memoria colectiva.

Els Joglars, Comediants y otras compañías creadas durante el movimiento del teatro independiente abrieron paso durante la época democrática para unas nuevas generaciones de compañías que incluyen La Fura dels Baus, La Cubana, El Teatro de los Sentidos, Animalario y la Zaranda. La Fura dels Baus (1979), en particular, emergió como colectivo durante el período de paradoja política, renacimiento cultural y actividad frenética, que caracterizó la transición democrática y la «movida». Esta «tribu urbana» ha recontextualizado la retórica mediterránea de sus orígenes dentro de un entorno contemporáneo y tecnológico, empleando una estética multi-mediática de *collage* para presentar sus obsesiones delirantes. Según el concepto de puesta en escena radicalmente extendido de La Fura dels Baus, los ritos poéticos y primitivos del pasado se entremezclan con la iconografía urbana del presente, una audaz pirotecnia se enfrenta con una maquinaria futurista, y una acrobacia corporal propia del circo más sofisticado se entrecruza con los desperdicios industriales reciclados.

Además de legado historio-cultural que constituyen estas compañías, el movimiento del teatro independiente también puede considerarse un momento decisivo en la historia del teatro contemporáneo en España por lo que representa como tiempo y espacio de formación para algunos de los miembros más dinámicos de la escena posfranco, entre ellos: José Luis Alonso de Santos (1942), Josep M. Benet i Jornet (1940), Albert Boadella, Fermín Cabal (1948), Jesús Cracio (1946), Joan Font, Mario Gas (1947), José Luis Gómez (1940), Guillermo Heras (1952), Anna Lizaran (1944), Manuel Lourenzo (1943), Josep Montanyès (1937-2002), Joan Ollé (1955), Lluís Pasqual (1951), Fabià Puigserver (1938-1991), Ricard Salvat (1934) y José Sanchis Sinisterra (1940). En un nivel estético, además, la experiencia del teatro independiente posibilitó en España el cultivo de nuevas identidades teatrales a través de sus transacciones transnacionales y asociaciones interculturales. Según los planteamientos de Grotowski, se trataba de un vehículo a través del cual la cara post-totalitaria de teatro de España pudo trascender las visiones estereotipadas, los sentimientos, las costumbres y las normas de juicio convencionales. Siempre será una paradoja curiosa y absurda (quizá, un tópico, también) que

la opresión de la posguerra y la negación de la libertad de expresión, en un sentido, parecieran provocar y engendrar la creatividad y el cambio, y que las circunstancias socioculturales y lingüísticas limitadoras en torno al teatro independiente se convirtieran en catalizadores para la innovación estética y la internacionalización.

En su carrera profesional, iniciada con los grupos independientes madrileños Los Goliardos y Tábano, el dramaturgo Fermín Cabal nunca se ha distanciado del compromiso político. Algunas de sus obras más maduras —*Ello dispara* (1989), *Travesía* (1991) y *Castillos en el aire* (1995)— expresan un aire de desencanto poco sutil como reacción al paisaje de ídolos caídos y de ideales utópicos arruinados que quedaba después del declive del Gobierno social democrático de Felipe González. Un comentario implícito sobre la crisis posmoderna de la autoridad, sobre la evaporación de discursos culturales monolíticos, puede leerse en los retratos que dibuja Cabal de los gastos frívolos, el aumento de corrupción y los escándalos gubernamentales (incluyendo diversas referencias a la «guerra sucia», moralmente ambigua, contra el terrorismo vasco). Se trata de una crisis que Cabal también expresa, quizá por influencia del teatro independiente, a través de una interrogación sutil de la palabra como locus de la autoridad tradicional en el teatro, y del espíritu de la teatralidad implícito en las farsas contemporáneas sociopolíticas.

3. LA MALAVENTURADA FIGURA DEL AUTOR TEATRAL

Como he sugerido anteriormente, la interrogación de la relación entre texto y representación que suponía la aparición del teatro independiente, tan enredado con las relaciones de poder, tampoco quedó libre de polémica, pues, si durante la época de la dictadura la censura ya había creado impedimentos para la evolución de la palabra escénica (impedimentos doblemente problemáticos para los dramaturgos que escribían en lengua catalana, gallega y vasca), la aparición de los grupos independientes exacerbó esta situación. Su exploración de la creación colectiva efectivamente disminuyó y desvalorizó el papel del autor, a la vez que potenciaba la visión del director. Así, por ejemplo, en la Barcelona de los años 70, la yuxtaposición del teatro de texto y teatro de imágenes engendró una extensa discusión sobre la figura del autor dramático, la cual tuvo una cierta resonancia no sólo dentro del contexto teatral, sino también dentro de la esfera pública y social. En particular, Josep M. Benet i Jornet, dramaturgo, guionista y defensor apasionado del teatro de texto, se levantó públicamente (a través de la prensa y a través de sus propias obras) como ferviente partidario de la figura del dramaturgo, involucrándose en un polémico enfrentamiento con el Teatre Lliure y alegando que, al haber mostrado sus preferencias hacia el llamado repertorio teatral «universal», el Lliure no había invertido suficiente energía en apoyar la dramaturgia en lengua catalana⁸. También, por su parte, el guionista y dramaturgo valenciano Rodolf Sirera (1948) entró en la polémica a través de las páginas de la revista *Serra d'Or*, en un artículo frecuentemente citado y acertadamente titulado «Les misèries de l'autor teatral»⁹. La preocu-

⁸ Rodolf Sirera, «La maduresa d'un autor: Josep M. Benet i Jomet, de *Revolta de bruixes* a *Fugaç*», págs. 177-87.

⁹ Rodolf Sirera, «Les misèries de l'autor teatral», págs. 101-03.

pación por la figura del autor teatral se convirtió en material temático que también invadiría el universo teatral de Sirera a lo largo de su trayectoria artística. El debate continuaba en junio de 1979, cuando el periódico *Tele/Expres* publicó en sus páginas una encuesta en cinco partes en la cual se les preguntó a diversos directores y dramaturgos sobre la escasa presencia de autores contemporáneos tanto en los escenarios como en las estanterías de las librerías. Entre los participantes en la encuesta figuraban el mismo Benet i Jornet, además de Maria Aurèlia Capmany (1918-1991), Salvador Espriu (1913-1985), Terenci Moix (1942-2003), Joan Ollé, Lluís Pasqual, Fabià Puigserver y Ricard Salvat.

Con todo, se trata de una situación paradójica, ya que a pesar de las oportunidades mínimas que existían para la difusión escénica del teatro de texto, la cantidad de nuevos dramaturgos que emergió durante la transición fue sorprendentemente numerosa. De hecho, la histórica colección de testimonios de 1976 de Antoni Bartomeus, *Els autors de teatre català: testimoni d'una marginació*, contiene una cuarentena de nombres pertenecientes a la llamada «generació del Premi Sagarra», además de la generación anterior¹⁰. La gran mayoría de estos autores catalanes de los 70 han quedado, sin embargo, en un estado de «marginación» con respecto a los escenarios y la crítica. Como apunta Enric Gallén, la amplia lista de autores teatrales emergentes durante esta época —algunos ganadores del Premio Sagarra, otros no—, incluye a Joan Abellan, Alfred Badia, Alexandre Ballester, Xesc Barceló, Josep M. Benet i Jornet, Jordi Bergoñó, Jordi Bordas, Joan Colomines, Ramon Gomis, Jaume Melendres, Terenci Moix, Manuel Molins, Baltasar Porcel, Josep Maria Muñoz Pujol, Carles Reig, Xavier Romeu, Rodolf Sirera, Joan Soler i Antich, Jordi Teixidor y Joaquim Vilà i Folch¹¹. Podrían añadirse también a esta lista María-José Ragué-Arias (1941) y Roger Justafre (1944). A todos los unían, por un lado, una aspiración de renovación estética e ideológica del teatro catalán de texto y, por otra, una serie de vínculos y afiliaciones con el teatro independiente que acabarían por desvanecerse.

De alguna manera, la problemática entorno al papel del autor dramático dentro de la sociedad española ha perdurado hasta hoy en día. Curiosamente, para la estudiosa contemporánea María Delgado, la obsesión a nivel académico por la dimensión literaria del teatro ha creado una especie de «borradura» (*erasure*) de lo que constituye una dimensión fundamental de la historia del teatro del siglo xx. Delgado ha intentado rescatar y reconstituir esta dimensión efímera de arte teatral, acentuando el papel de directores como Núria Espert (1935) y Lluís Pasqual, además de compañías como La Cubana¹².

En el ámbito del teatro en lengua castellana, los dramaturgos pertenecientes al llamado «nuevo teatro español», surgidos durante la «apertura» de los años 60, sufrieron sus propios desencantos durante la transición, ya que se vieron obligados a luchar con una negación persistente de la memoria histórica, así como un rechazo de las evocaciones alegóricas de la injusticia que habían sido constantes en sus obras. Nacidos duran-

¹⁰ Antoni Bartomeus, *Els autors de teatre català: testimoni d'una marginació*.

¹¹ Enric Gallén, «Dramaturgs sense tradició. A propòsit de la generació del premi Sagarra», en *I Simposi Internacional sobre teatre català contemporani: De la transició a l'actualitat*, págs. 103-28.

¹² María Delgado, 'Other' *Spanish Theatres: Erasure and Inscription on the Twentieth-Century Spanish Stage*.

te los años 20, 30 y 40, dramaturgos como Jesús Campos (1938), Ángel García Pintado (1940), Ramón Gil Novales (1928), Jerónimo López Mozo (1942), Antonio Martínez Ballesteros (1929), Manuel Martínez Mediero (1939), Luis Matilla (1938), Alberto Miralles (1940), Carmen Resino (1941), Luis Riaza (1925), Miguel Romero Esteo (1925) y José Ruibal (1925) forman parte de una larga lista de nombres que, en términos generales, se dieron a conocer por su empleo de modos de representación anti-clásicos y anti-realistas (la alegoría absurdista, el expresionismo, el *collage*, el esperpento...) que funcionaban como máscaras (al parecer) inocentes para un subtexto intensamente crítico y comprometido (el referente más cercano siendo la España dictatorial). Estos «nuevos» fueron tildados de epítetos como «subterráneos» (*underground*), «simbolistas», «prohibidos» e incluso «los más premiados y los menos montados»¹³. Esta última apelación, sin lugar a dudas, tenía mucha certeza, pues durante la transición, un dramaturgo considerado «realista» como Antonio Buero Vallejo (1916-2000), cuya larga carrera profesional culminó en 1998 con la puesta en escena histórica de Juan Carlos Pérez de la Fuente de *La fundación* (1974) en el Centro Dramático Nacional, tenía en la práctica mucho más probabilidad de ver sus obras estrenadas que cualquiera de los «nuevos».

Entre frecuentes momentos de amnesia histórica por parte de los espectadores, los productores y los centros dramáticos, la transición también llegó a ser una época marcada por intentos desiguales de rescatar las tradiciones profundamente españolas y anti-realistas de lo carnavalesco, lo grotesco, el surrealismo y el esperpento. Diversas producciones del teatro de Ramón del Valle-Inclán (1866-1936), que ya habían visto la luz del día durante la *apertura* de los años 60, se dieron con éxito durante la transición, pero, como observó Enrique Centeno en 1979, los empeños, de «volver al pasado inmediato para cerrar un paréntesis abierto por la dictadura»¹⁴ quedó sin éxito en los casos de Rafael Alberti (1902-1999) y Fernando Arrabal (1933). (Arrabal, finalmente, recibió el Premio Nacional de Teatro en 2001 por la puesta en escena de Juan Carlos Pérez de la Fuente de *El cementerio de automóviles* [1977] al Centro Dramático Nacional.) Centeno especulaba desde las páginas de *El País*, que los espectadores generalmente estaban poco dispuestos a descifrar una serie de códigos que ya no tenían relevancia en cuanto a su propia realidad más inmediata de libertad y democracia.

El caso de Francisco Nieva (1927), sin embargo, fue distinto. Nieva, que publicó sus memorias en 2002¹⁵, y que había trabajado extensivamente durante los años 60 como escenógrafo y director tanto en España como en el extranjero (especialmente Francia, pero también, Venecia, Berlín y Roma), no llegó a ver sus obras alcanzar los escenarios madrileños hasta 1976, con el estreno de *Sombra y quimera de Larra*. Desde entonces en adelante, hasta incluso durante los 90, fue una presencia estable en la escena madrileña. Quizá el gusto de Nieva por la farsa —para él, «barroco», «gótico», «furioso» y «calamitoso»—, su crítica burlona y mordaz a lo establecido, además de la naturaleza transgresiva de su teatro —influido en gran medida por las artes plásticas—

¹³ Sobre estos autores, véase, por ejemplo, María-José Ragué-Arias, *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*.

¹⁴ Enrique Centeno, «Cambio y comunicación en el teatro posfranquista».

¹⁵ Francisco Nieva, *Las cosas como fueron*.

fueran aspectos especialmente atrayentes para la cultura del «destape» y, después, para la de la «movida»; es decir, para el ambiente de indulgencia, permisividad y decadencia que caracterizaba la cultura de la transición. A la vez, puede detectarse en la estética y la visión de Nieva la influencia de todo un mundo literario que le arrodillaba, de fuerzas poéticas como Vicente Aleixandre, Carlos Bousoño, Francisco Brines y Claudio Rodríguez. Obras de teatro como *La carroza de plomo candente* (1976), *Coronada y el toro* (1982), *El baile de los ardientes* (1990) y *Los españoles bajo tierra* (1993) han establecido la posición firme e indeleble de Nieva en la historia teatral de la Península como una de las voces más originales de la época posfranquista. En años recientes, el alud de premios de gran prestigio que ha recibido —el Nacional de Teatro, el Príncipe de Asturias y la Medalla de Oro de Bellas Artes— ha corroborado su perennemente estridente y contundente impacto.

Entre los dramaturgos políticamente comprometidos que lucharon contra la opresión, el caso de Agustín Gómez-Arcos (1933-1998) constituye una paradoja extraordinaria. Como Nieva, y de acuerdo con la tradición de los esperpentos de Valle-Inclán, el teatro de Gómez-Arcos es un lugar donde el desafío y la disidencia se transformaron en una estética. La censura franquista provocó su auto-exilio a Francia en 1968, lo cual lo convirtió en una especie de figura fantasmal de la escena española. Su posterior publicación de unas quince novelas, escritas en francés, le dio renombre internacional. Sin embargo, en su país nativo, sus gritos de rebelión quedaron largamente olvidados hasta principios de los años 90, cuando la recuperación y estreno de tres de sus obras más significativas —*Interview de Mrs. Muerta Smith por sus fantasmas* (1972); *Los gatos* (1962), y *Queridos míos, es preciso contaros ciertas cosas* (1966)— de la mano de la directora Carme Portaceli, en teatros públicos de Madrid, reestablecieron su prestigio como dramaturgo español. De este modo, podría decirse que la vida de Gómez-Arcos tuvo un trayecto circular, puesto que el ministerio que en un momento dado había desdiseñado su obra, con el advenimiento de la democracia la llegó a promover.

4. LENGUAJES CONTEMPORÁNEOS Y SENSIBILIDADES MULTIDISCIPLINARIAS

Aquellos artistas, como Nieva y Gómez-Arcos, que han demostrado un ingenio desafiante que les permite trascender las divisiones generacionales y las categorizaciones demasiado hábiles, son también los que representan la mejor expresión de una vanguardia teatral. La vanguardia (o *neovanguardia*) contemporánea en España, que incluye pero no se limita a lo que se tiende a denominar hoy en día «teatro alternativo», no ha brotado de un vacío cultural, sino que representa la culminación de una larga trayectoria de teatro experimental cuyas semillas se plantaron durante la dictadura con la aparición del teatro independiente. De alguna manera las artes escénicas en España siguen viviendo bajo la influencia del impacto creativo de lo que había sido aquel movimiento, pues si suponía una interrogación intelectual y práctica de la relación entre texto y representación, en el siglo XXI, la distinción jerárquica entre teatro de texto y espectáculo puro (la *performance*) ya ni siquiera tiene validez. Hoy en día hay una situación de convivencia entre todas las posibles variaciones híbridas del espectáculo: desde las acciones multimediales de La Fura dels Baus, enormemente físicas; al teatro de Sèmola, compañía

altamente «visual» y multilingüe (cuyo fundador-director Joan Grau sufrió una muerte accidental en 2005); a los lenguajes híbridos de Rodrigo García (1964) y Sara Molina (1958), a la vez profundamente arraigados en la estética de la instalación artística y en la explotación del texto; a las obras de Carles Batlle (1963), Lluïsa Cunillé (1961), Juan Mayorga (1965), Pau Miró (1974) y Borja Ortiz de Gondra (1965), en las que la palabra es acción y la acción es palabra. El dramaturgo Sergi Belbel (1963) ha resumido acertadamente esta sensibilidad multidisciplinaria y ecléctica declarando que «si me gustan al mismo tiempo *La Fura dels Baus* y *Molière*, no es una contradicción»¹⁶.

Rodrigo García ejemplifica esta sensibilidad multidisciplinaria. Perseguido por los fantasmas de las vanguardias históricas, este dramaturgo, director, diseñador y artista multifacético, nacido en Buenos Aires, vive desde mediados de los años 80 en Madrid, ciudad que ha servido de laboratorio para su compañía *La Carnicería*, creada en 1989. El teatro de García se funda en las artes plásticas: instalaciones, ambientes y *collages* creados con materiales reciclados que perturban y desconciertan, además de incitar una cierta curiosidad y fascinación. En sus obras, el mismo tipo de asombro catártico propio de la teatralidad más básica y convencional se convierte en provocación, en un torrente de imágenes. Los espectáculos de la *Carnicería* irradian un tono arrogante, petulante, irreverente y, a la vez, son sumamente cautivadores, circunstancias que han llevado a García en diversas ocasiones al Festival d'Avignon, además de a otros puntos de Europa. La noción del «autismo», concepto que también ha surgido en la obra de director Robert Wilson, quizá sea una metáfora apropiada para describir el corpus de trabajo de García, que incluye *Notas de cocina* (1994), *Conocer gente, comer mierda* (1999), *Aftersun* (2001) y *Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba* (2002). Introversión anormal y egocentrismo, una aceptación de la fantasía en lugar de la realidad; el universo teatral de García es un espacio de paradojas. Se atreve a penetrar las dimensiones más vulgares de la cotidianidad; sin embargo, aun dentro de los mundos más prosaicos, es capaz de revelarnos una poesía escondida e incluso un sentido de lo espectacular. Y justo cuando García nos lleva a creer que la imagen es todo y que todo es transparencia y visibilidad, nos revela una dimensión textual de su teatro de una belleza extraordinariamente rítmica y lírica.

Desde la transición a la democracia, el teatro de España ha ido evolucionando y convirtiéndose en un estado cacofónico de heterogeneidad estética, diversidad cultural y pluralidad lingüística sin precedentes en tiempos modernos. El cinismo que caracteriza los tiempos contemporáneos, marcado por la repetida invocación de posibles crisis en varios sectores teatrales, puede verse atenuado por varios signos de que la vida teatral, lejos de estar languideciendo en su cama de muerte, de hecho goza en este nuevo siglo de una salud relativamente buena. En marcado contraste con los años de dictadura, existe actualmente una situación de sincronismo según la cual diversas generaciones de dramaturgos, directores, diseñadores e intérpretes pueden llevar a cabo trayectorias paralelas, escribiendo y trabajando uno al lado del otro dentro del Estado Español, ofreciendo una amplia gama de prácticas *performativas* y tradiciones teatrales con la inten-

¹⁶ Sharon G Feldman, «“Si me gustan *La Fura dels Baus* y *Molière*, no es una contradicción”: Conversaciones con Sergi Belbel» y «Dos conversaciones con Sergi Belbel: “Que me gusten *la Fura dels Baus* y *Molière* no es una contradicción”».

ción de atraer el interés de diversos y entrelazados grupos de espectadores. Un teatro comercial de sensibilidades burguesas, comedias convencionales y la llamada «estética del boulevard» —desde Juan José Alonso Millán (1936), Ana Diosdado (1940) y Santiago Moncada (1928) a Neil Simon, Steven Sondheim y Francis Veber— sigue siendo vigente, y sin duda continuará, pero se mantiene al lado de toda una gama de alternativas vanguardistas y multilingües.

De acuerdo con la tendencia contemporánea de borrar las distinciones entre cultura alta y cultura baja, e incluso entre el teatro alternativo y el teatro comercial, la superposición y mezcla de esferas teatrales que son, al parecer, contradictorias o contrarias, se ha convertido en un fenómeno cada vez más natural. Se trata de una situación que en algunas ocasiones ha producido efectos sorprendentemente productivos de hibridismo estético y de contaminación intelectual. Tal ha sido el caso de las exitosas adaptaciones de obras literarias canónicas por parte de la compañía musical barcelonesa Dagoll Dagom (1974), bajo la supervisión creativa de Joan Lluís Bozzo y Anna Rosa Cisquella. Su *Antaviana* (1978/1985) estuvo basada en los cuentos de Pere Calders, mientras que su *Mar i cel* (1988, 2004) derivaba de la obra de teatro decimonónica epónima de Àngel Guimerà (1845-1924). Por debajo de sus espectaculares imágenes y musicalidad, este último espectáculo reveló un sutil pero serio compromiso con cuestiones actuales de identidad, desarraigo y multiculturalismo. Otro ejemplo revelador de este fenómeno de travesía entre géneros y grados de comercialismo es la obra musical catalana *El temps de Planck* (2000), escrita por Sergi Belbel y el compositor experimental Òscar Roig (1959), una mezcla apasionante y poco convencional de metafísica y melodrama, cuyas melodías inolvidables resuenan con una energía propia de cualquier espectáculo de Broadway.

El énfasis a partir de los años 70 en figura del director, combinado con el éxito del teatro «visual», incitó a algunos dramaturgos a buscar refugio en los ámbitos de la televisión y el cinema. Hoy en día, esta tendencia sigue siendo vigente, y diversos autores —Álvaro del Amo (1942), Sergi Belbel, Josep M. Benet i Jornet, Fermín Cabal, Toni Cabré (1957), Guillem Clua (1973), Eduard Espinosa (1974), Jordi Galceran (1964), Ignasi Garcia, Rafael González (1966), Ignacio del Moral (1957), Antonio Onetti (1962), Josep Pere Peyró (1959), David Plana (1969), Sergi Pompermayer (1967), Jordi Sánchez (1964), Paco Sanguino (1964), Mercè Sarrías (1966), Rodolf Sirera (1948)— han hecho el salto desde la escritura teatral hacia el guionismo cinematográfico y televisivo, creando relaciones múltiples entre el escenario y las pantallas grande y pequeña.

Jordi Galceran, una especie de «Neil Simon» situado en la época contemporánea, maestro de las formulas misteriosamente elusivas del éxito comercial, vio estrenarse su obra *El mètode Gronhölml* bajo la dirección de Sergi Belbel en la Sala Tallers del Teatre Nacional de Catalunya in 2003. La obra, que retrata la competencia entre cuatro candidatos que concurren a un insidioso proceso de selección de personal empresarial, se trasladó al Teatre Poliorama de Barcelona en 2004, donde se mantuvo en cartel durante tres temporadas. La producción madrileña casi simultánea (*El método Gronhölml*), de la directora Tamzin Townsend al Teatro Marquina, duró dos temporadas. La versión cinematográfica, *El método* (2005), una coproducción española-argentina del cineasta argentino Marcelo Piñeyro, recibió elogios en varios festivales internacionales, a pesar

de los desvíos de la idea original de Galceran. Como Galceran, Albert Espinosa (1974) —dramaturgo, actor y director que trabaja en catalán y en castellano— está también dotado de una habilidad especial para poner el dedo en el pulso de los gustos populares, en este caso con obras marcadas por sus experiencias autobiográficas; especialmente, su larga estancia durante la adolescencia en la sección oncológica juvenil de un hospital. Su piezas teatrales *Los pelones* (2000) y *Tu vida en 65 minutos* (2002) fueron llevadas a la pantalla grande por los directores Antonio Mercero (con el título *Planta cuarta*, 2003) y Maria Ripoll (*Tu vida en 60'*, 2006), respectivamente.

En el mundo televisivo, desde los años 90, Josep M. Benet i Jornet ha ido transformado la cara de la pantalla pequeña en lengua catalana y, por extensión, el teatro catalán, con sus series populares melodramáticas. El enorme éxito de «culebrones» como *Nissaga de poder*, *Laberint d'ombres* y *Ventdelplà* ha contribuido al aumento de espectadores de teatro en Catalunya, no sólo porque los públicos se han hecho más propicios a reconocer el nombre del dramaturgo, sino que también el fenómeno de travesía ha engendrado un *star system* compuesto de algunos de los actores más talentosos de España. Éstos se mueven con frecuencia entre la pantalla pequeña y el escenario teatral, atrayendo a los espectadores y a los *fans* a seguir sus movimientos. La series *Amar en tiempos revueltos* (creada por Benet i Jornet, Rodolf Sirera y Antonio Onetti para la Televisión Española) y *Rías Baixas* (creada por Benet i Jornet para la Televisión Gallega) han difundido sus nombres y las correspondientes repercusiones teatrales a otras zonas de la Península.

Dos obras teatrales de Benet i Jornet —*E. R.* (con el título *Actrius*, 1996) y *Testament* (con el título *Amic/amat*, 1998)— han sido trasladadas al cine por el director Ventura Pons. La gran habilidad de Benet de alzarse por encima de cualquier tipo de distinción generacional le ha convertido en uno de los dramaturgos más influyentes e internacionalmente reconocidos de la Península. Sus obras trazan un anhelo recurrente de trascendencia, un deseo de apoderarse de una verdad intangible expresada a menudo como una aspiración a la inmortalidad, a trascender la vida y proyectarse más allá de lo cotidiano, lo mundano o lo concreto. Para Benet, la creación literaria representa una manera de satisfacer este anhelo tan humano. Cuando se estrenó *Desig* (1989) —obra cuyo título encarna este «deseo»— bajo la dirección de Sergi Belbel en el Teatro Romea de Barcelona en 1991, fue un momento decisivo en la evolución del teatro de texto en España. La obra fue considerada una revelación por la manera en la cual el ambiente de misterio encierra una transcripción poética del espacio, revelado como una realidad interior y psíquica. En *Desig*, como también en *Fugaç* (1992), *Testament* (1995), *L'habitació del nen* (2001) y *Salamandra* (2005), Benet ha expresado un interés en acentuar el juego de orientación, subjetividad y percepción tan propio del teatro.

5. MÁS ALLÁ DE MADRID

Como sugieren las descripciones anteriores, la historia del teatro contemporáneo en España ya no es una historia de una sola ciudad, y los límites ontológicos que definen la escena contemporánea española ya se extienden mucho más allá de las fronteras geopolíticas de Madrid. Las mismas cuestiones de autodeterminación, identidad nacional y legitimidad cultural —las frecuentemente citadas fuerzas que provienen desde el centro

tanto como desde la periferia— que han dejado una huella perdurable en la historia del Estado español moderno, también han influido en el trasfondo político-cultural del teatro de la época posfranco. El Centro Dramático Nacional se estableció en Madrid en 1978, y posteriormente, a lo largo de los años 80, un extenso impulso hacia la descentralización dio lugar a la aparición de una serie de centros dramáticos nacionales subvencionados por los gobiernos locales de Andalucía, Cataluña, Galicia, Valencia, Extremadura y las Islas Baleares. Estas instituciones públicas, generalmente bien dotadas (algunas de existencia muy breve) y creadas según principios variables de proteccionismo y nacionalismo, fueron establecidas, en principio, para promover y exhibir el teatro autóctono de los distintos repertorios históricos, además de los dramaturgos contemporáneos. La política de las subvenciones públicas en tiempos de democracia, no obstante, ha generado ciertas contradicciones y críticas. Mientras que unos artistas perciben en las subvenciones un mecanismo para fomentar, e incluso proteger, el riesgo estético y la experimentación artística, la realidad de los teatros públicos ha sido que, en diversas ocasiones, sus gestores han cedido a las presiones de atender a los gustos de públicos mayoritarios, a la responsabilidad de ponerse al servicio de los ciudadanos en el sentido más amplio. Es un juego de equilibrio de difícil manejo ético y estético que se ha intentado resolver mediante la creación de espacios públicos como el Teatro Valle-Inclán del Centro Dramático Nacional en Madrid o la Sala Tallers del Teatre Nacional de Catalunya, locales que expresamente han dado entrada a las tendencias «nuevas», a menudo minoritarias. De hecho, entre 1984 y 1999, la Sala Olimpia —hoy convertido en Teatro Valle-Inclán— también llevaba el (sub)título «Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas», bajo la supervisión de Guillermo de Heras y el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música. Las situación contradictoria con respecto a la distribución de fondos públicos se complica aún más cuando nos damos cuenta de que la línea divisoria entre teatro público y teatro privado se ha convertido en una distinción muy nebulosa en sí, ya que muchos teatros privados —entre ellos, las salas alternativas— reciben fondos públicos sustanciales.

En tiempos democráticos, el empleo en el escenario de un idioma que no sea el castellano ha sido un indicio crucial en la afirmación de la identidad cultural y/o nacional e incluso un signo de resistencia. Por supuesto, esto también era el caso durante la dictadura. Como ha afirmado el director Lluís Pasqual, miembro fundador del Teatre Lliure de Barcelona, «El teatre català i la lengua catalana han estat escanyats, però no van aconseguir ofegar-los i matar-los... Parlar català . . . volia dir comunista, separatista, el que tu vulguis! I un escenari de teatre és una tribuna política. Es va intentar eliminar aquesta expressió i no van poder; era massa forta. Però en un moment donat, per existir, el teatre català va haver de partir de zero». Pasqual, así, alude con sus comentarios a los efectos de la dictadura, al impulso de dejar atrás el bagaje cultural del pasado y de reinventar el teatro a partir de la democracia «com si no hagués existit mai»¹⁷. Apunta, además, la fuerte ligadura que existe entre lengua y cultura, según la cual el mero gesto de escribir o de montar una obra en un idioma que no sea el castellano sirve como un marcador crucial y políticamente cargado.

¹⁷ Ytak, *Lluís Pasqual: Camí de teatre (Interviu)*.

En Galicia, de manera paralela, Manuel Lourenzo, autor, director y actor formado en el teatro independiente gallego, ha empleado la lengua gallega en la creación de un teatro de denuncia con reminiscencias de tragedia griega. Entre sus títulos figuran *Fedra* (1982), *Electra* (1994), *Magnetismo* (1996) y *Veladas indecentes* (1996). De una generación más joven, Raúl Dans (1964), dramaturgo con lazos con el Centro Dramático Galego, ha observado cómo su propia elección de utilizar la lengua gallega durante la época posfranco supone «una forma de reclamar un espacio propio en el que» parapetarse «ante el fuerte empuje de otras dramaturgias más poderosas»¹⁸. Dans se sitúa a sí mismo entre un grupo de dramaturgos gallegos que empezaron a aparecer durante los años 90: Gustavo Pernas, Miguel Anxo Murado, Xavier Lama, Lino Braxa, Cándido Pazó, Quico Cadaval, Sande Corral, Roberto Salgueiro y Xavier Picallo e Inma A. Souto¹⁹. En obras como *Lugar* (1994) y *Derrota* (1998), Dans ha demostrado cómo la situación de estar «al borde del mundo» no es solamente un posicionamiento geográfico, sino también una condición existencial que se traduce en una meditación «geopatológica» sobre la relación entre el lugar físico-geográfico y el espacio teatral²⁰.

Una vista panorámica, en efecto, del paisaje cultural de la España contemporánea revela grandes y pequeños enclaves de empeños teatrales en lugares periféricos que a menudo se encuentran alejados de la fanfarronería que a menudo caracteriza las grandilocuentes infraestructuras públicas y comerciales. Tal es el espacio-garaje en Santiago de Compostela conocido como La NASA (Nave de Servicios Artísticos), establecido en 1992 como centro de experimentación artística y sede de la compañía teatral gallega Chévere. En otro extremo de la Península, en la isla de Menorca, desde 1970, el Cercle Artístic de Ciutadella ha otorgado cada noviembre el prestigioso Premio Born, uno de los galardones culturales españoles más respetados y lucrativos, a una obra de teatro escrito en castellano o en catalán (o sus variantes). El pueblo vasco de Rentería es la sede de Ur Teatro Antzerkia (1987), compañía cuya influyente directora Helena Pimenta (1955) ha ganado notoriedad internacional por sus montajes contemporáneos de Shakespeare: *El sueño de una noche de verano* (1992), *Romeo y Julieta* (1995), *Trabajos de amor perdidos* (1998), *La comedia de los errores* (2000) y *Dos caballeros de Verona* (2008). Aunque la lista de dramaturgos que escriben teatro en lengua vasca es relativamente reducida (entre ellos, Yolanda Arrieta [1963], Bernardo Atxaga [1951], Aitzpea Goenaga [1959], Xabier Mendiguren [1945], Galder Perez, Patxi Zabaleta [1947]), hubo un intento efímero durante los años 90 de establecer un Teatro Público de Guipúzcoa con una compañía estable que presentaba obras en castellano y euskera. Por su parte, Ignacio Amestoy (1947) y Xabi Puerta (1959) se han dedicado a cuestiones de la identidad vasca en obras que han escrito en castellano. Actualmente, bajo la dirección artística de Emilio Sagi Álvarez-Rayón, el histórico Teatro Arriaga de Bilbao, cuyas puertas volvieron a abrirse en 1986 después de una suntuosa restauración por el arquitecto Federico de Ugalde, es un significativo punto de referencia para la danza, la música, la ópera y el teatro contemporáneos tanto como clásicos del País Vasco y de varios puntos de la Península.

¹⁸ Raúl Dans, «Un dramaturgo en el fin del mundo», pág. 140.

¹⁹ Dans, *ibid.*, pág. 138.

²⁰ Sobre el concepto de geopatología, véase Una Chaudhuri, *Staging Place: The Geography of Modern Drama*.

Andalucía, también, ha sido tierra fértil en cuanto a la evolución del teatro en tiempos democráticos. Desde su concepción y fundación de la mano de Salvador Távora en 1971, La Cuadra de Sevilla no ha dejado de mostrar —con espectáculos como *Quejío* (1972), *Andalucía amarga* (1979) y *Don Juan de los ruedos* (2000)— un interés comprometido en la deconstrucción de las imágenes míticas y mitificadas de Andalucía que fueron perpetuadas por la cultura de la dictadura franquista. Jerez de la Frontera es centro de operaciones para La Zaranda (Teatro Inestable de Andalucía la Baja) (1978), una compañía teatral, bajo la dirección de Paco de la Zaranda, cuyas visiones oscuras —a veces, incluso siniestras o «negras», como diría Marcos Ordóñez²¹—, retratadas en *Perdonen la tristeza* (1992), *Cuando la vida eterna se acabe* (1996), *Ni sombra de lo que fuimos* (2002) y *Los que rien los últimos* (2006), son evocativas de los lienzos de Francisco Zurbarán y otros pintores andaluces del barroco. Alfonso Zurro (1953) ha desarrollado su trayectoria profesional dentro del mundo escénico andaluz, especialmente el de Sevilla. Quizá su obra más conocida sea *Farsas maravillosas* (1985), pieza de una fuerte carga metateatral, sobre un grupo de feriantes de pueblo. *A solas con Marilyn* (2000) y *Mascarada canalla* (2001) figuran entre sus obras más recientes.

Una plataforma clave para el teatro contemporáneo ha sido la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, presentada anualmente en Alicante desde 1993 con dirección de Guillermo Heras. La Muestra es uno de los diversos festivales teatrales organizados en varios rincones de la Comunitat Valenciana, donde el teatro de la época posfranco ha intentado crecer a un ritmo constante de acuerdo con el resurgimiento cultural de su ciudad capital. Desafortunadamente, este crecimiento ha sido perjudicado por la recalcitrante y castellanizante presencia del Partido Popular. Una de las obras claves de la transición democrática, *Plany en la mort d'Enric Ribera* (1972), fue escrita por el dramaturgo valenciano Rodolf Sirera. Esta «sinfonía biográfica» toma la forma de un complejo *collage* impresionista, con textos y proyecciones visuales entretrejidias en castellano y catalán. Obra maestra del teatro experimental de Sirera, *Plany en la mort d'Enric Ribera* se estrenó por fin en 1977 (bajo la dirección de Joan Ollé), después de la muerte de Franco, y sirvió como vehículo para la expresión de sus preocupaciones acerca de cuestiones de identidad cultural valenciana, además del futuro de la escena teatral de Valencia. Quizá años después, al contemplar el crecimiento y la vitalidad del teatro de esta comunidad (a pesar de los impedimentos políticos), Sirera haya podido experimentar un sentido de recompensa por sus esfuerzos de asegurar su supervivencia y revitalización.

El director valenciano Carles Alfaro (1960), formado en Londres, y su compañía valenciana Moma Teatre (1982-2002) consiguieron renombre nacional con montajes que incluyen *El muntaplats* (1985) de Harold Pinter y *La caiguda*, de Albert Camus (2002), todas producciones marcadas por una cierta armonía entre el uso de técnicas teatrales y otras propias del cine y del mundo audiovisual²². En 2008, el Teatro María Guerrero del Centro Dramático Nacional acogió el montaje de Alfaro de *Tío Vania*, de Chekov (con el reparto estelar de Malena Alterio, Emma Suárez y Francesc Orella), en la cual trasladó la acción de Rusia a una colonia española de Guinea Ecuatorial.

²¹ Marcos Ordóñez, «Y volvían cantando».

²² Véase Josep Lluís Sirera (ed.), *Moma Teatre (1982-2002): Veinte años de coherencia*.

Los espectáculos operísticos del director, artista, compositor y pianista de Vinaròs Carles Santos (1940) —*L'esplèndida vergonya del fet mal fet* (1996), *Ricardo i Elena* (2000), *L'adéu de Lucrecia Borja* (2001), *Sama Samaruck Suck Suck* (2002), *El compositor, la cantant, el cuiner i la pecadora* (2003) y *La meua filla sóc jo* (2005)— reflejan su interés en crear un teatro plenamente multidisciplinario. Ha presentado sus espectáculos, mezclas insólitas y surrealista de lo sagrado y lo profano, en espacios nacionales tanto como internacionales (entre ellos, el Edinburgh International Festival, el Festival d'Automne de Paris, el Festival de Otoño de Madrid, la Sydney Opera House y el Hebbel-Theater de Berlín)²³.

Los dramaturgos valencianos Pasqual Alapont (1963), Carles Alberola (1964), Chema Cardeña (1963), Roberto García (1968), Rafael González, Alejandro Jornet (1956), Manuel Molins (1946), Carles Pons (1955), Paco Sanguino y Paco Zarzoso (1966) forman la base de un auténtico *boom* en la escritura teatral en Valencia que ha ganado terreno tanto como premios nacionales. En particular, Zarzoso, quien escribe mayormente en castellano, ha revelado a través las pinceladas minimalistas de obras como *Umbral* (1997), *Valencia* (1997), *Mirador* (1998) y *Ultramarinos* (1999) un agudo sentido de la relación entre espacios exteriores liminales de transgresión y el tormento interior de sus personajes. En 1995, Zarzoso, quien también es actor, fundó, junto con la dramaturga catalana Lluïsa Cunillé (1961) y la actriz valenciana Lola López, la Companyia Hongaresa de Teatre, compañía que ha centrado sus actividades en textos preparados por Cunillé y Zarzoso de modo individual y colectivo. Su primera producción fue una pieza de colaboración titulada *Intempèrie* (1994), puesta en escena en la Sala Atelier Moma en Valencia. Obras posteriores incluyen *Viajeras* (2001) y *Húngaros* (2002). Xavier Albertí, Manel Barceló, Lurdes Barba, Jordi Collet, Lina Lambert, Alfred Lucchetti y Alicia Pérez figuran entre el grupo de actores y directores que han colaborado con La Hongaresa en diversas ocasiones, y en 2005, la sede valenciana de la Sociedad General de Autores y Editores organizó un acto especial para conmemorar el décimo aniversario de la compañía.

Manuel Molins, autor valenciano cuya obra ha despertado en años recientes un renovado interés y contemplación de parte del mundo académico, ha elaborado sus propias reinscripciones de obras de Shakespeare (*Shakespeare: la mujer silenciada* [2000] y *Una altra Ofelia* [2001]), creando una expresión paradigmática de lo que el historiador y teórico norteamericano Marvin Carlson ha llamado «un texto fantasmagorizado» (*a haunted text*), en el sentido de que contiene signos, residuos y restos de un extenso proceso de reciclaje teatral²⁴. Con su reinscripción de *Hamlet*, titulada *Una altra Ofelia*, Molins crea un paisaje de sueños, de capas de historia, un lugar donde se entreteje lo imaginario con la realidad, la memoria histórica con el mundo actual, lo invisible con lo visible. Como indica uno de los personajes, la Ofelia de Molins representa a todas las «Ofèlies maltractades, ofegades, violades, mortes, sense violetes...»²⁵. La historia de *Hamlet/Ofelia* por lo tanto emerge como una historia en movimiento constante, adaptándose incesablemente a cualquier momento dado.

²³ Véase Maria Delgado, «Making Music Visible: The Theatrical Work of Carles Santos».

²⁴ Marvin Carlson, *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*.

²⁵ Manuel Molins, *Una altra Ofelia*, pág. 89.

6. LOS EJES URBANOS DE BARCELONA Y MADRID

A pesar de la abundante actividad teatral que puede contemplarse en diversos rincones de la Península, Barcelona y Madrid, sin embargo, siguen siendo los dos ejes centrales de creación, producción y exhibición, creando lo que ha llamado Helena Pimenta una cierta «bipolarización» de la escena española²⁶. Junto con una serie de factores culturales, políticos, sociales y económicos, la atracción magnética que han tenido estas dos ciudades en cuanto a la evolución del teatro durante la época actual también es una consecuencia del papel que han desempeñado como centros pedagógicos. Son las sedes de los dos principales conservatorios, el RESAD (Real Escuela Superior de Arte Dramático) en Madrid y el Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, además de diversos talleres, grupos universitarios y publicaciones supervisadas por un gran inventario de dramaturgos establecidos y «gurús» teatrales que incluye a José Luis Gómez y Guillermo Heras en Madrid, y Ricard Salvat en Barcelona. En 1995, Gómez fundó, en colaboración con la Comunidad de Madrid, el muy premiado Teatro de La Abadía en un espacio que había sido una iglesia. Hoy La Abadía es un laboratorio teatral experimental dedicado a la reflexión intelectual, el debate social y la búsqueda del «placer inteligente». José Sanchis Sinisterra (1940), dramaturgo, director y teórico valenciano, ha asumido el papel de motor pedagógico decisivo y de inspiración alumbrada para muchos dramaturgos jóvenes en Madrid tanto como en Barcelona, además de Latinoamérica.

7. LA REVITALIZACIÓN DE LA PALABRA ESCÉNICA. ALGUNOS CASOS ESPECÍFICOS

A pesar del énfasis que se prestó a la figura del director durante de la época de la transición, a mediados de los años 80, el péndulo empezó a cambiar de dirección. El teatro en España, como en Europa y en América del Norte, empezó a presenciar lo que se ha llamado «el retorno de la palabra». Coincidiendo con esta tendencia, nuevos premios fueron establecidos con la intención de animar y impulsar sobre todo a los escritores jóvenes y noveles a crear un corpus de literatura dramática, entre ellos: el Premio Marqués de Bradomín, otorgado por el Instituto de la Juventud desde 1985; el Premio SGAE de Teatro, convocado por la Sociedad General de Autores y Editores por primera vez en 1991, y el Premio María Teresa de León para autoras dramáticas, creado en 1994 por la Asociación de Directores de España con la colaboración del Instituto de la Mujer y la SGAE. Tales premios han ayudado a incitar las carreras de dramaturgos como el manchego-castellano Antonio Morcillo (1968), ganador del Premio Bradomín en 1998 por *Los carniceros*, el Premio SGAE en 2001 por *Despedida II* y el Premio SGAE de nuevo en 2007 por *En experimento con ratas*.

Sergi Belbel, ganador del primer Premio Marqués de Bradomín en 1985 por *André Gide/Virginia Woolf, Caleidoscopios y faros de hoy*, se sitúa actualmente, en el primer plano del paisaje teatral contemporáneo catalán, español e incluso europeo. Dramaturgo, director, traductor y profesor, ha inyectado la escena con una fuerte dosis de origi-

²⁶ Helena Pimenta, «El euskara, ¿una ausencia teatral?», pág. 117.

nalidad y vitalidad, mientras que también ha continuado cultivando su pasión por los autores clásicos. Desde *Caleidoscopios*, Belbel ha escrito más de una veintena de obras y recibido una sucesión aparentemente infinita de premios teatrales, entre ellos el Prix Molière por *Après la pluie* (*Després de la pluja*, 1993), elegida como mejor comedia en Francia durante la temporada 1998-1999. En obras que incluyen *Elsa Schneider* (1987), *Tàlem* (1989), *Carícies* (1991), *Morir* (1994), *La sang* (1998), *El temps de Planck* y *Fo-rasters* (2003), Belbel ha ofrecido tratamientos originales de la relación entre estructura y espacio, aportando una dimensión lúdica a esta relación. La gran popularidad de Belbel es, quizá, una función de su interés innovador en atravesar y combinar géneros teatrales, en crear formas dramáticas híbridas que evitan cualquier definición fija y conjuran efectos estéticos y emocionales inesperados. Tragedia, comedia, terror y melodrama se entretajan sobre el escenario de tal manera que el espectador con frecuencia se encuentra delante de un impulso simultáneo de reír y de llorar durante la misma función. En 2006, Belbel asumió el cargo de director artístico del Teatre Nacional de Catalunya, donde ha continuado el proceso iniciado por su predecesor Domènec Reixach (director artístico desde 1998 a 2006) de resguardar el patrimonio teatral catalán y de promover dramaturgia catalana contemporánea.

Los concursos convocados por varios centros dramáticos nacionales, como el Teatre Nacional de Catalunya, además de diversas salas privadas, figuran entre los otros múltiples estímulos que han contribuido a incentivar el proceso de recuperación y revitalización de las dramaturgias nacionales de España. Hay, además una serie de directores de perfil cosmopolita y europeo, entre ellos Àlex Rigola (1969) y Calixto Bieito (1963), que han llegado a proyectar las obras de creadores españoles más allá de las fronteras de la Península Ibérica y/o de elevarlas a plataformas internacionales.

Desde 2003, año en el cual asumió el cargo de director artístico del Teatre Lliure (fundado como entidad privada en 1976, convertido en teatro público en 1988), Àlex Rigola ha seguido la línea de innovación e investigación artísticas sobre las cuales el Lliure ha construido su reputación de prestigio. Además de sus propias producciones vanguardistas (incluyendo una versión de *Hamlet*, titulada *European House* [2006], que llegó a presentarse en el Melbourne International Arts Festival en 2007), Rigola, en su trabajo frente al Lliure, y en contraste con sus predecesores, se ha dedicado de manera estratégica y sistemática a la tarea de comisionar y apoyar la obra de dramaturgos y coreógrafos autóctonos. Como consecuencia de esta tarea, puede encontrarse en la programación reciente del teatro una confluencia de nombres internacionales i locales: por un lado, Bernard Marie Koltès, Antón Chéjov, Tennessee Williams/Frank Castorf, Neil Labute y Jan Lauwers/Needcompany; por otro, Lluïsa Cunillé, Javier Daulte, Rodrigo García, Pau Miró, David Plana y la Compañía Gelabert-Azzopardi.

Como Rigola, el director Calixto Bieito, nacido en Miranda de Ebro (Burgos) y criado en Cataluña, ha traído nuevos aires de frescura y vitalidad a sus montajes y, por extensión a las escenas catalanas, españolas y europeas. A menudo considerado una especie de *enfant terrible* del teatro europeo (sobre todo, del mundo de la ópera), su repertorio como director incluye obras clásicas: desde Shakespeare (*El Rey Juan*, *El sueño de una noche de verano*, *La tempestad*, *Mesura por medida*, *Macbeth*, *El Rey Lear*), a Calderón (*La vida es sueño*), y desde Brecht/Weill (*La ópera de cuatro cuartos*) a Ibsen (*Peer Gynt*). Su producción en lengua inglesa de las *Comedias bárbaras* de Valle-

Inclán se estrenó en el Edinburgh International Festival en agosto de 2000, provocando con sus imágenes transgresoras el asombro y desconcierto de algunos miembros de la prensa británica. Bieito, además, ha transferido su sed de innovación a la programación del Teatro Romea, el histórico teatro de Barcelona (actualmente una sala privada) del que ha sido director artístico desde 1999.

De modo que en la época democrática el teatro de la palabra ha regresado con nuevas energías, fuerza y prestigio; sin embargo, esa palabra ya no es la misma que fue anteriormente. Si, durante la época de la dictadura, los puntos de referencia internacionales para los autores del teatro de texto eran, por ejemplo, Jean Anouilh, Bertolt Brecht, Arthur Miller, Eugene O'Neill, Eugene Ionesco y Luigi Pirandello, en la época posfranco han sido Thomas Bernhard, Edward Bond, Martin Crimp, Bernard Marie Koltès, Tony Kushner, David Mamet, Lars Norén y Harold Pinter. En el ámbito de la dramaturgia experimental ya no hay límites temáticos. El monólogo se emplea con frecuencia como modo de afrontar los traumas de la memoria y la desmemoria. La caracterización y la trama se establecen frecuentemente a través de fragmentos y réplicas subjetivas, en lugar de una aproximación objetiva, naturalista y/o psicológica. El espacio teatral tiende a utilizarse para retratar las realidades interiores más que los paisajes exteriores. El significado se establece, como apunta Carles Batlle, de manera elíptica y enigmática, de modo «relativo» o «en relación con...», a través de silencios, pausas y vacíos, o a través de estrategias de repetición, regresión, combinación y simultaneidad²⁷.

Vistas de manera amplia, estas tendencias, propias de muchas de las obras experimentales que hemos visto durante el siglo XXI, pueden ser caracterizadas como rasgos «posdramáticos» puesto que sitúan a las obras en un espacio que se encuentre más allá de la oposición tradicional entre los paradigmas teatrales aristotélicos y épicos. Lo posdramático, término introducido por el teórico Hans-Thies Lehmann en 1999, se refiere a un teatro que se aleja de la representación meramente mimética (y hermética), que privilegia la palabra (la narración) por encima de la acción escénica, y el monólogo por encima del diálogo. A la vez, la *performance* (la imagen) ocupa un papel primordial al lado de lo puramente textual²⁸. Los textos a menudo exhiben una estructura onírica, creada a partir de los sueños. Presentan, según el esquema de Lehmann, un mundo no jerárquico de «imágenes, movimiento y palabras», con todos estos componentes entrelazados a través del uso del *collage* y de la fragmentación. Lo posdramático es un mundo de «poesía escénica» (término que nos recuerda la obra artística, híbrida de Joan Brossa [1919-1998]) en el cual las correspondencias sinestéticas y simultaneidades inesperadas surgen de manera natural, sin la presencia de fronteras delimitando lo real y lo ficticio²⁹. Estas estrategias, por supuesto, no son completamente nuevas, pero han adquirido una cierta prominencia en la obra de algunos de los dramaturgos contemporáneos de España.

Pau Miró, dramaturgo, actor y director, ha empleado en *Somriure de l'elefant* el tipo de estructura onírica sobre la cual teoriza Lehmann. La obra fue montada en 2006 por el mismo Miró en un verde claustro medieval de la Biblioteca de Catalunya durante el Festival Grec de Barcelona. El claustro, transformado en asilo de ancianos, adqui-

²⁷ Carles Batlle, «El drama relatiu».

²⁸ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*.

²⁹ *Ibid.*, pág. 84.

rió, bajo la fuerza creativa de Miró, una dimensión mágica, de ensueño y alucinación, ofreciéndonos un homenaje al teatro a través de una serie de encuentros entre un director jubilado y uno de sus antiguos alumnos del conservatorio.

De forma significativa, los dramaturgos y profesionales de la escena que han llegado al mundo de las artes escénicas durante la época democrática han tenido un nivel de entrenamiento académico en la teoría y la mecánica de la escritura y la producción teatrales sin precedentes en la historia moderna de España. Muchos de estos dramaturgos tienen fuertes vínculos con una o más de las aproximadamente treinta «salas alternativas» (parecidas en concepción a los locales situados *off-off* Broadway y en el *fringe* de Londres) dispersadas por el Estado Español (como La NASA en Santiago de Compostela y la Sala Beckett en Barcelona). Un fenómeno surgido a mediados de los años 80, estos pequeños hornos de creatividad (diez en Madrid, siete en Cataluña) son hoy en día espacios dinámicos de energía vanguardista, donde la banalidad y los gastos desenfrenados son reemplazados por el riesgo, el compromiso, la experimentación, la investigación y la pedagogía (sin que los artistas vinculados estén inmunes al reconocimiento internacional). Desde las salas alternativas han brotado cuadrillas pioneras de artistas teatrales como el grupo El Astillero, compuesto de los dramaturgos José Ramón Fernández (1962), Juan Mayorga, Luis Miguel González (1965) y Raúl Hernández (1964), con conexiones con la Sala Cuarta Pared de Madrid. A finales de los años 90, Javier Yagüe, director artístico de la Cuarta Pared y su compañía residente, creyó, junto con los dramaturgos madrileños Yolanda Pallín (1965) y Fernández, la inmensamente exitosa *Trilogía de la juventud* (1999), obra que presentó un recorrido de la España del siglo xx, visto a través de los ojos de unos grupos de jóvenes de tres generaciones. Las tres partes viajaron a más de cincuenta ciudades de España.

El muy premiado Juan Mayorga es posiblemente el más consolidado de los dramaturgos madrileños de la época posfranco. Profesor de dramaturgia y filosofía en la RESAD, fue galardonado con el Premio Nacional de Teatro del Ministerio de Cultura en 2007. Con obras que incluyen *El traductor de Blumemberg* (1993), *El sueño de Ginebra* (1996), *Cartas de amor a Stalin* (1998) y *Himmelweg* (2004), Mayorga ha creado un «teatro de ideas» de una gran sutileza y sofisticación intelectual que nos ofrece creaciones y recreaciones hipotéticas de la historia y de las luchas de poder. Con *Himmelweg*, por ejemplo, utiliza los recursos de la metateatralidad y la repetición para invitarnos a reflexionar sobre el Holocausto y la construcción y transmisión subjetiva de la historia. El personaje central, un delegado de la Cruz Roja en Berlín, enviado a un campo de concentración, se enfrenta con una serie de inquietantes escenas que crean dudas en cuanto a la distinción entre realidad y ficción. Con *Animales nocturnos* (2003) y *Hamelin* (2005) Mayorga abarca los temas actuales de la inmigración y el abuso sexual de los menores, respectivamente. *Hamelin*, en particular, es una obra de una fuerte carga narrativa que incluye la figura del «acotador», una especie de coro griego contemporáneo, que transmite al público las acciones y las ironías que surgen entre líneas en este cuento de hadas recontextualizado dentro de la más cruda realidad del siglo XXI. La compañía Animalario, fundada por Guillermo Toledo, Alberto San Juan, Nathalie Poza y Ernesto Alterio, obtuvo el Premio Nacional de Teatro por su producción de *Hamelin*, estrenada en 2005 bajo la dirección de Andrés Lima en el Teatro de la Abadía. La producción, así, constituyó una especie de cóctel con todos los mejores ingredientes.

Sanchis Sinisterra, fundó la Sala Beckett de Barcelona en 1989 en lo que había sido anteriormente una fábrica del distrito de Gràcia. En sus inicios, la Beckett fue concebida como un lugar en donde anclar las actividades del Teatro Fronterizo, la compañía que Sanchis empezó en 1977 y que se mantuvo en activo hasta mediados de los años 90. Durante este tiempo, el Fronterizo montó diversas adaptaciones de obras canónicas literarias (de Bertolt Brecht, Julio Cortázar, James Joyce, Franz Kafka, Herman Melville y Ernesto Sábato) en español y en catalán, además de numerosas obras de Sanchis y de otros dramaturgos españoles. Siempre atento a la posibilidad de crear un teatro convincentemente válido y políticamente comprometido en la España democrática, Sanchis defendía la idea de «desarticular los modelos ideológicos» a través de un cuestionamiento del espectáculo y del papel del espectador³⁰. Así, junto con su compañía, emprendió una investigación de márgenes, límites y «fronteras» en relación con la teatralidad y con la cultura y la historia en general. La investigación es también evidente en sus propias obras, de estructura compleja, que incluyen *¡Ay, Carmela!* (1986), *Crímenes y locuras del traidor*, *Lope de Aguirre* (1986), *El cerco de Lenigrado* (1989-1993), *El lector por horas* (1996), y *Flechas del ángel del olvido* (2004). La huella que ha dejado el Teatro Fronterizo en la escena española sigue siendo patente, ya que, además de servir como plataforma para difundir los textos de Sanchis, nutrió y estimuló las carreras artísticas de actores, directores y dramaturgos prominentes como Sergi Belbel, Luis Miguel Climent, Lluïsa Cunillé, Jordi Dauder, Manel Dueso, Magüi Mira, Rosa Novell y Ramon Simó.

El mismo minimalismo teatral evidente en la obra del legendario dramaturgo irlandés que dio su nombre a la sala, hoy en día puede detectarse en la de los numerosos dramaturgos que han tenido una relación con este local, con frecuencia a través de los talleres de dramaturgia que Sanchis sigue ofreciendo. Con sus talleres y seminarios, enseñó a toda una generación de creadores a contemplar el poderoso «grado cero» de la teatralidad. La Beckett, como consecuencia, es probablemente el teatro alternativo más impactante e influyente de las salas alternativas del Estado español, una auténtica cocina para la preparación de las llamadas «nuevas dramaturgias catalanas» y un lugar que ha alimentado las trayectorias artísticas de dramaturgos como Àngels Aymar (1958), Carles Batlle, Guillem Clua, Manel Dueso (1954), Beth Escudé (1963), Ignasi Garcia, Ricard Gázquez (1969), Pau Miró, Enric Nolla (1966), David Plana, Josep Pere Peyró (1959), Sergi Pompermayer, Gemma Rodríguez (1973), Marc Rosich (1973), Mercè Sarrias y Victoria Szpunburg (1973). En 1997, Sanchis dejó la dirección artística de la Beckett en las manos talentosas de Toni Casares (1965), quien ha elevado la sala a nuevas alturas de prestigio, diseño y eficacia, concibiendo una programación imaginativa y oportuna como el ciclo premiado titulado «L'acció té lloc a Barcelona» de la temporada 2003-2004. Bajo la dirección de Casares, la Beckett, además, ha consolidado su meta de presentar traducciones y adaptaciones en catalán del teatro contemporáneo internacional más innovador, estrenando obras de Normand Chaurette, Enzo Corman, Martin Crimp, Jessica Goldberg y David Mamet, entre otros.

Lluïsa Cunillé, quien escribe en castellano y en catalán, es sin duda la más prolífica y más consolidada (junto con Belbel) de los dramaturgos que han salido de la Sala

³⁰ José Sanchis Sinisterra, «El Teatro Fronterizo: Manifiesto (latente)».

Beckett. Su universo teatral enigmático, compuesto de líneas minimalistas, matices sutiles y significados recónditos, crea lo que ha llamado Sanchis una «poética de la sustracción»³¹. Cunillé, al menos a primera vista, parece haber reducido el concepto de realismo a su sentido más literal y, también, más inquietante, pues sus obras evocan una visión del mundo que resulta ser tan parecida a la vida «real» que contemplándola, el espectador puede tener la impresión de que no esté pasando absolutamente nada. Paradójicamente, en obras como *La venda* (1994), *Privado* (1996) y *Apocalipsi* (1998), los paisajes tenues, circunstanciales e inquietantes de Cunillé, sorprendentemente desprovistos de acción, manifiestan un grado de realismo (o, hiperrealismo), tan carente de referencialidad que parece ser que la autora haya borrado la barrera entre el arte y la vida. Con su *Barcelona, mapa d'ombres* (2004), su contribución al ciclo «L'acció té lloc a Barcelona» de la Sala Beckett, Cunillé se trasladó la acción desde el ámbito del «no lugar» a «un lugar», creando así una visión particular de la ciudad de Barcelona³². Construida según las mismas líneas estéticas minimalistas que han definido su prolífica trayectoria teatral, la obra (galardonada con el Premi Ciutat de Barcelona, además del Premi Butxaca) representa un momento culminante en su carrera, presentando una serie de personajes cuya relación con el espacio urbano traza una perspectiva —un mapa del pasaje— de la ciudad en la cual han quedado inscritos detalles que nos hablan del poder, la diferencia, la clase social, la muerte y el género sexual.

En un paisaje contemporáneo europeo, de fronteras físicas, culturales y políticas fluctuantes y de personas desplazadas, emigrantes y exiliadas, Carles Batlle, otro dramaturgo afiliado con la Beckett, construye una serie de espacios alegóricos de deseo transcultural. Su obra *Trànsits* (2007), estrenada en el Festival de Temporada Alta, retrata la identidad cultural (aquí, cosmopolita y europeo) como un proceso dinámico, relativo, en vez de una noción estática. *Trànsits* se sitúa en un tren de largo recorrido en pleno movimiento; aquí una metáfora de la movilidad y inestabilidad culturales y lingüísticas. Nos demuestra cómo la experiencia compleja de la inmigración (y los híbridos, mestizajes y entrecruzamientos que comprenden esta experiencia) forman una parte integral de la memoria histórica.

Desde 2004, año del decimoquinto aniversario de la Beckett, Batlle ha sido coordinador del nuevo espacio pedagógico de la sala, «l'Obrador». Rápidamente este espacio se ha convertido en un lugar de encuentro e intercambio para los veteranos de la Beckett, además de profesionales de la escena de otras zonas de la Península y de otros países, como José Manuel Mora de Madrid y Ahmed Ghazali de Marruecos. Además, a través de sus contactos con la Beckett y l'Obrador, creadores argentinos como Javier Daulte, Gabriela Izcovich, Rafael Spregelburd y Marco Canale, han tenido significativos repercusiones en la escena barcelonesa. Comenzando en julio del 2006, Toni Casares y Carles Batlle embarcaron en una nueva iniciativa anual, «L'Obrador d'Estiu» de la Beckett, una serie de talleres de verano organizados a lo largo de diez días en el pueblo medieval de Argelaguer (Gerona), y que ha contado con la participación de dramaturgos de varios países europeos.

³¹ José Sanchis Sinisterra, «Una poètica de la sostracció».

³² Véase Marc Augé, *Non-lieux: Introduction à une anthropologie de la surmodernité*.

Un proyecto parecido, casi paralelo, han sido los «Encuentros de Creación Contemporánea de Magalia» iniciados por la Red de Teatros Alternativos en 2006 para autores, directores, productores de teatro de España. A lo largo de cuatro días en julio, se han dado cita en el castillo de Magalia (en Las Navas del Marqués, Ávila) con la meta de incentivar la colaboración y las coproducciones entre dramaturgos jóvenes de diversas regiones del Estado. En 2007, contaron con la participación de cinco catalanes (Carles Batlle, Laura Freijo, Tays Samplablo, Manuel Veiga y Lidia G. Zoilo), cuatro valencianos (Antonio Cremades, Paco Zarzoso, Cristina Núñez y Vicente Arlandis), tres madrileñas (Paloma Calle, Claudia Faci y Amalia Fernández), dos vascos (Iñaki Garz y Maite Castro), dos andaluces (Paco Bezerra y Tomás Afán) y dos navarros (Víctor Iriarte e Itziar Markiegi).

Parece ser que, en este nuevo milenio, con la aparición de talleres-encuentros como Magalia y l'Obrador d'Estiu de la Beckett estamos delante de una nueva tendencia que quizás sirva de reemplazo a lo que había sido el Sitges Internacional (STI) Festival. Este festival de teatro anual, el más antiguo del Estado español, celebró su trigésimo quinta y última edición en junio 2004. La desaparición del STI representó una pérdida dramática para la escena española, ya que, durante décadas —más notablemente, bajo la dirección artística de Ricard Salvat (1977-1986), Joan Ollé (1993-2000) y Magda Puyo (2001-2004)— el festival se había convertido en lugar de encuentro influyente y obligatorio para miembros de la profesión teatral, con el objetivo específico de estimular y vivificar todas las formas de teatro y danza contemporáneos. Históricamente, pocos festivales teatrales en España pueden compararse con Sitges en cuanto a la variedad y cantidad de nuevos dramaturgos, directores, compañías, actores, coreógrafos y diseñadores cuyas carreras profesionales ayudó a lanzar. En particular, La Cubana, una compañía nacida en Sitges, fundada por Jordi Millan y Vicky Plana, estalló sobre las calles de la ciudad, y sobre la escena teatral, en 1983, durante una madrugada del festival con su obra capital *Cubana's Delikatessen*.

El final del STI, por lo tanto, fue recibido con un suspiro colectivo de desilusión, ya que significó el final de una etapa, una pérdida desconcertante y frustrante que fue el resultado de una conjugación de decisiones tomadas entre las diversas Administraciones públicas implicadas (incluyendo el Ministerio de Cultura del Gobierno central). Quizá la crisis que representó el cese del festival de Sitges (a sólo cuarenta kilómetros de Barcelona) sea sintomática de un nuevo impulso de fomentar, diseminar y promover, a través de los fondos públicos, las actividades teatrales de una serie de redes más descentralizadas, de centros culturales de diversos puntos de la Península, distanciados de los núcleos que son Madrid y Barcelona.

Las crisis son y serán ineludibles, pero la inercia creativa de los variados sectores de las artes escénicas persiste. No se trata de un espejismo. La aspiración a la supervivencia también persistirá.

BIBLIOGRAFIA

- ABELLÁN, Joan, *Els Joglars: Espais*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2002.
- AUGÉ, Marc, *Non-lieux: Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.
- BATLLE, Carles, «El drama relatiu», en *Suite*, Barcelona, Carles Batlle, Proa/Teatre Nacional de Catalunya, 2001, págs. 17-23.
- BOADELLA, Albert, *Memòries d'un bufó*, Barcelona, Espasa, 2001.
- BARTOMEUS, Antoni, *Els autors de teatre català: testimoni d'una marginació*, Prólogo de Joan Anton Benach, Barcelona, Curial, 1976.
- BROOK, Peter, *El espacio vacío*, Barcelona, Península, 2005.
- CARLSON, Marvin, *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2001.
- CASAS, Joan, «El miratge de la “nova dramaturgia catalana”», *Serra d'Or* núm. 481, 2000, 34-37. Reed. en castellano in *ADE Teatro* núm. 83, Madrid, 2000, págs. 161-164.
- CENTENO, Enrique, «Cambio y comunicación en el teatro posfranquista», Madrid, *El País* 16 septiembre de 1979, pág. VIII (Arte y Pensamiento).
- CHAUDHURI, Una, *Staging Place: The Geography of Modern Drama*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997.
- DANS, Raúl, «Un dramaturgo en el fin del mundo», *Les darreres generacions teatrals del segle*, núm. esp. de *Assaig de Teatre: Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, núm. 24, septiembre de 2000, Barcelona, pág. 140.
- DELGADO, Maria, «Making Music Visible: The Theatrical Work of Carles Santos», *Theatre Forum* núm. 20 (invierno-primavera 2002), San Diego, págs. 3-12.
- *'Other' Spanish Theatres: Erasure and Inscription on the Twentieth-Century Spanish Stage*, Manchester, Manchester University Press, 2003.
- FERNÁNDEZ, José Ramón, «Quince años de escritura dramática en España: Un camino hacia la normalidad», *ADE Teatro*, núm. 50, abril-junio de 1996, Madrid, págs. 80-86.
- FELDMAN, Sharon G., «“Si me gustan La Fura dels Baus y Molière, no es una contradicción”: Conversaciones con Sergi Belbel», *España Contemporánea*, núm. 13.1, 2001, Ohio, págs. 71-86; Versión expandida: «Dos conversaciones con Sergi Belbel: “Que me gusten la Fura dels Baus y Molière no es una contradicción”», *Assaig de Teatre: Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, núm. 12, 13 y 14, septiembre/diciembre de 1998, Barcelona, págs. 219-238.
- GALLÉN, Enric, «Dramaturgs sense tradició. A propòsit de la generació del premi Sagarra», en Carles Batlle (ed.), *I Simposi Internacional sobre teatre català contemporani: De la transició a l'actualitat*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2006, págs. 103-128.
- GROTOWSKI, Jerzy, «Statement of Principles», en Michael Huxley y Noel Witts (eds.), *The Twentieth Century Performance Reader*, Nueva York, Routledge, 1996, pág. 188.
- *Hacia un teatro pobre*, Madrid, Siglo XXI, 1998.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, Londres, Routledge, 2006.
- MOLINS, Manuel, *Una altra Ofèlia*, Prólogos de Francesc Foguet i Boreu i Jesús Tronch Pérez, Valencia, Generalitat Valenciana, 2005, pág. 89.
- NIEVA, Francisco, *Las cosas como fueron*, Madrid, Espasa Calpe, 2002.
- ORDÓÑEZ, Marcos, «Y volvían cantando», *El País (Babelia)*, 15 diciembre de 2008.
- PIMENTA, Helena, «El euskara, ¿una ausencia teatral?» *Les darreres generacions teatrals del segle*. Núm. esp. de *Assaig de Teatre: Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral* núm. 24, septiembre de 2000, Barcelona, pág. 117.

- RACIONERO, Lluís y BARTOMEUS, Antoni, *Mester de joglaria: Els Joglars, 25 anys*, Prólogo de Albert Boadella, Barcelona, Edicions 62, 1987.
- RAGUÉ-ARIAS, María-José, *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel, 1996.
- SANCHIS SINISTERRA, José, «El Teatro Fronterizo: Manifiesto (latente)», *Primer Acto* 186, septiembre-octubre de 1980, págs. 88-89. Rpt. en Manuel Aznar Soler (ed.), *La escena sin límites: fragmentos de un discurso teatral*, Prólogo de Juan Mayorga, Ciudad Real, Ñaque, 2002, pág. 37.
- «Una poètica de la sostracció», Intro. a *Accident*, de Lluïsa Cunillé, Biblioteca Teatral 92, Barcelona, Institut del Teatre de Barcelona, 1996.
- SAUMELL, Mercè, «Performance Groups in Catalonia», en David George y John London (eds.) *Contemporary Catalan Theatre. An Introduction*, Anglo-Catalan Society Occasional Publications 9, Anglo-Catalan Society, Sheffield, 1996, págs. 103-128.
- SAUMELL, Mercè, «Performance Groups in Contemporary Spanish Theatre», *Spanish Theatre 1920-1995: Strategies in Protest and Imagination*, 3, Ed. Maria M. Delgado, núm. esp. de *Contemporary Theatre Review*, núm. 7.4, 1998, Londres, págs. 1-30.
- SIRERA, Rodolf, «La maduresa d'un autor: Josep M. Benet i Jornet, de *Revolta de bruixes a Fugaç*», *Caplletra: Revista Internacional de Filologia*, núm. 14, primavera de 1993, Barcelona, págs. 177-87. Reed. en Gallén, Enric and Miquel M. Gubert (eds.), *Josep M. Benet i Jornet i la fidelitat al teatre de text*, Vic, Eumo Editorial, 2001, págs. 75-119.
- SIRERA, Josep Lluís (ed.), *Moma Teatre (1982-2002): Veinte años de coherencia*, Alzira, Algar, 2003.
- SIRERA, Rodolf «Les misèries de l'autor teatral», *Serra d'Or*, desembre de 1977, Barcelona, págs. 101-103.
- WORTHEN, W. B., «Disciplines of the Text/Sites of Performance», *TDR* núm. 39.1, primavera de 1995, Nueva York, págs. 13-27.
- YTAK, *Lluís Pasqual: Camí de teatre (Entreviu)*, trad. Albert de la Torre, Barcelona, Alter Pirene/Escena, 1993, 36-37.