

## NUEVAS ESCRITURAS ESCÉNICAS EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XXI

**GUILLERMO HERAS**

*Director de escena y*

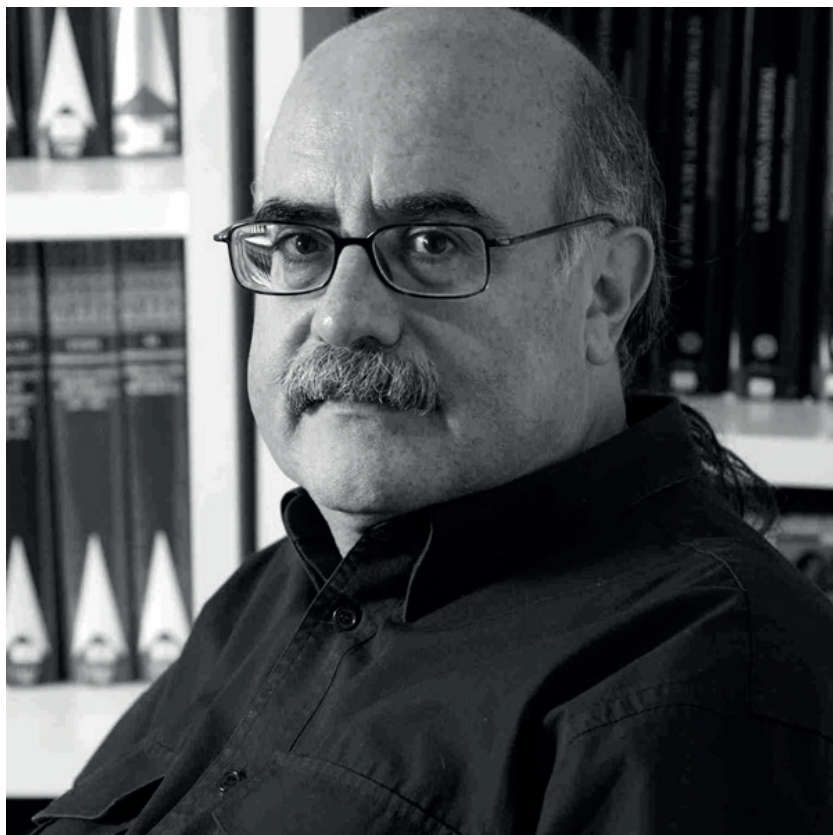
*Director de la Muestra de Teatro Español*

*de Autores contemporáneos*

ME RESULTA DIFÍCIL hacer una reflexión sobre las actuales y diversas posturas ante la escritura escénica en España sin hacer algunas referencias a nuestro inmediato pasado. Si bien es cierto que, en la actualidad, las dramaturgias de toda España están marcadas por la diversidad, también se perciben rasgos comunes que, en algunos casos, las emparentan con las experiencias de lo que se podría denominar generación anterior — (por mucho que este concepto sea escurridizo por muchos motivos) —, pero que, a su vez, han abierto nuevas vías de creación en sus formas de escribir para la escena.

No voy a referirme ni al tardofranquismo, ni a la Transición, sino a aquellas creadoras y creadores, surgidos a finales de los años 80, pero que es en el fin de siglo cuando ya dejan una impronta que hoy es verdaderamente muy notable. Estas dramaturgias de fin de siglo ya habían abandonado la herencia del realismo histórico, por una parte, y, por otra, la del absurdo, que tanto marcó a muchos autores, tanto durante el franquismo, como en la Transición, y se lanzaron a la búsqueda de nuevos caminos.

Esta nómina de autores de fin del XX y comienzos del siglo XXI ya están influenciados por otras líneas y tendencias que van precisamente de unas nuevas formas de entender el realismo, la contaminación de lenguajes, la influencia del pensamiento de la postmodernidad, las vías poéticas de la fragmentación, el fin de los grandes relatos, algunas miradas a las vanguardias históricas, las nuevas formas de producción, la investigación en otros espacios escénicos como son las llamadas 'salas alternativas', la posibilidad de participar en numerosos premios de literatura dramática, la relación muy dinámica con lenguajes como el cine, la televisión, el video-clip o el comic, la seducción pionera por la



Guillermo Heras (Foto: Academia de las Artes Escénicas de España).

utilización de las nuevas tecnologías o su conocimiento por los autores mundiales que estaban marcando la pauta de las nuevas dramaturgias de ese momento: Heiner Müller, Bernard-Márie Koltés, Jean-Luc Lagarce, Sarah Kane, Steven Berkoff, David Mamet, Enzo Cormann, Rafael Spregelburd, Daniel Veronese o Marco Antonio de la Parra; sin olvidar lo que está pasando directamente con las «dramaturgias de la imagen» o una incipiente «dramaturgia de la danza», y por eso se consolidan las experiencias de La Fura dels Baus, La Tartana, Arena Teatro, Zotal, Iago Pericot, Carles Santos, Ana Vallés, Carlos Marquerie, Esteve Graset o las experiencias de La Zaranda.

Lógicamente, la experiencia de ver en directo en los múltiples festivales que se realizan en todo el país a figuras como

Pina Bausch, Jan Fabre, Bob Wilson, Tadeus Kantor, Magazzini Criminali, Carbono 14, Robert Lepâge y tantos otros, abrió múltiples opciones al desarrollo del propio concepto de dramaturgia, donde algunos tomaron el camino de las escrituras efímeras, pero otros claramente tomaron el eje de la textualidad como sello de sus propuestas. Solo citaré alguno de los muchos nombres de ese final de siglo que han superado ya la barrera del tiempo y son hoy referentes de una personalidad muy definida en la dramaturgia, no solo española, sino también europea: Juan Mayorga, Rodolf Sirera, J.M. Benet i Jornet, Angélica Lidell, Rodrigo García, Sergi Belbel, Llüisa Cunillé, Jordi Galcerán, Paloma Pedrero, Borja Ortiz de Gondra, José Ramón Fernández, Ernesto Caballero, Laila Ripoll, Paco Zarzoso o Antonio Álamo. Son voces muy diferentes, pero que representan un momento de la escritura teatral en proceso de cambio y apertura y que, sin duda, permitió entrar en el siglo XXI echando por tierra los restringidos criterios de «canon dramático» que tanto espacio ocupó en la profesión artística y la crítica tradicional española durante gran parte del XX.

Tratar el tema de las «políticas teatrales» que desde lo público y lo privado se consuman a partir de comienzos de los años 80, primero con la UCD, luego con el PSOE hasta llegar a la etapa aznarista, nos mostraría como, paralelamente a nuevas oportunidades que se abren en relación a la etapa de la Dictadura, se propicia que las nuevas tendencias de la época puedan tener un mercado propio, que luego va a entrar en crisis por una especie de falta de acción gubernamental. Es notorio al respecto la propia concepción que estos han tenido de la Cultura como algo subsidiario, incluso molesto y, por eso, no entender nunca las posibilidades de motor económico, creador de empleo y, sobre todo, de facilitador de CALIDAD DE VIDA para una sociedad democrática. Porque una cosa ha sido la retórica empleada y otra la cruda realidad de cómo se ha utilizado «la crisis» como maquinaria de recortes sociales.

Pero es cierto que desde comienzo de los 80 y hasta mediados de los 90 se tomaron medidas gubernamentales que ayudaron a la producción de espectáculos y la circulación de compañías y grupos por toda España. Entre ellas un legislación de las subvenciones

más abierta que la anterior, la apertura de teatros de titularidad pública por todo el Estado y que da origen a la actual RED, la creación del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas y el Mercat de las Flors, el apoyo de los gobiernos central, autonómicos y municipales a múltiples festivales y muestras, la consolidación de muchos premios de Literatura dramática, o la sucesiva apertura de salas de pequeño formato que luego van a ser fundamentales en la consecución de una Red de Salas Alternativas.

Siempre me ha parecido difícil sostener el concepto de «generación» para tratar movimientos culturales y artísticos que tanta diversidad interna tienen en el desarrollo de sus prácticas. ¿Hacerlo por la fecha de su nacimiento o por la similitud de su estilo? Veo muy difícil hacerlo, por eso aceptaré la convención de que mis reflexiones siguientes estarán más emparentadas con una idea tan simple como que son escrituras que todos sus autores y autoras, al margen de los que ya he señalado y que, además, siguen escribiendo con gran proyección, empiezan a ser reconocidos por sus propuestas más recientes en el tiempo. Por eso no voy a tener en cuenta la fecha del nacimiento, sino el hecho de cuándo y cómo esa autoría empieza a tener una repercusión cierta en la escena actual de nuestro país. Y, por supuesto, no referenciándola exclusivamente a un posible éxito mediático (algo tan difícil en nuestro país cuando se trata de artes escénicas), sino a criterios mucho más abiertos y relacionados con el medio profesional en cualquiera de sus sistemas de producción.

Desde el punto de vista estructural, varios han sido los cambios (o retrocesos) con respecto a la construcción del tejido productivo y de circulación de las propuestas escénicas en relación con los años del fin de siglo antes referidos. Para la concreta práctica de la dramaturgia viva surgen unos condicionantes que progresivamente con el ahondamiento en la crisis económica general, sacude al mundo teatral de una manera muy evidente. Estas serían algunas de las que podríamos llamar debilidades que soportó el sector:

1. La circulación por los circuitos de la RED ESPAÑOLA DE AUDITORIOS Y TEATROS PÚBLICOS se reduce de manera drástica, y por eso a comienzos del XXI la programación de

espectáculos de dramaturgia española viva no es preferente por esos canales, de ahí que sus expresiones quedan muy perjudicadas cuando los programadores eligen espectáculos.

2. Se reduce el monto y número de las subvenciones y, por el contrario, suben los impuestos, como el famoso IVA hasta el 21 por ciento.

3. Se cierran varios de los festivales que programaban dramaturgias de riesgo, con lo cual el mercado para este sector, se jibariza.

4. Desparecen varios premios de Literatura dramática importantes, tales como el Arniches o el Tirso de Molina.

5. Los medios de comunicación, hasta tiempos muy recientes, no valoraban la Dramaturgia Viva española, con la misma fuerza que lo hacían con otros lenguajes artísticos.

6. Aparecen nuevas salas alternativas, pero en régimen de exhibición muchas veces precario y, lógicamente, con poco aforo en sus espacios.

7. Se multiplican los talleres de dramaturgia que posibilitan la aparición de muchas nuevas voces y una gran cantidad de textos que muchas veces quedan en el limbo de la literatura dramática, pero no logran llegar a ser escritura escénica.

8. Falta de políticas activas, tanto desde las administraciones públicas como desde el propio sector de la creación para promover políticas de captación de espectadores.

9. Modelos de producción de espectáculos repetitivos y de poca proyección más allá de públicos especializados.

10. Excesiva dependencia del sector público que, con la excusa de la crisis, no acompaña los movimientos que se están creando en torno a la aparición de nuevas dramaturgias.

Y ahora, me gustaría señalar algunas de las fortalezas recientes con las que nuestra dramaturgia ha vuelto a emerger con fuerza en los últimos años:

1. La resiliencia y resistencia a nivel creativo y productivo de nuestras dramaturgias vivas.

2. El indudable talento de creadoras y creadores de nuestro teatro.
3. La tímida recuperación de las ayudas económicas institucionales, aunque sigo haciendo la pregunta de cuánto tiempo tardaremos en volver a la senda del crecimiento que se anunciaba en los años 80.
4. El afianzamiento de espacios de programación interesados específicamente en las dramaturgias vivas; una mayor sensibilidad en acciones desde los Teatros Públicos y en la programación de autorías de reciente creación.
5. El mantenimiento de la labor de la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante: las ayudas específicas desde el INAEM a la escritura de textos para menores de 35 años o la continuidad del Premio Calderón, para noveles, del propio INAEM
6. Un creciente interés en la traducción de textos españoles en diversas lenguas de todo el mundo.
7. Un mayor compromiso por parte de editoriales para publicar textos actuales, haciendo algunas de ellas una labor encomiable y digna de tener más ayudas; paralelamente a la aparición de muchos materiales de estudio fomentado desde las universidades o las escuelas de todo el estado interesadas en el fenómeno de estas escrituras escénicas.
8. El continuado y comprometido trabajo con la exhibición en la Red de Salas Alternativas.
9. La progresiva presencia de nuestros textos en producciones en el extranjero.
10. La labor de asociaciones como la AA@T (Asociación de Autoras y Autores de Teatro) y otras similares en las diversas Comunidades del Estado.

Así pues, fortalezas y debilidades que, por fortuna, no han impedido que ese ejercicio que es la escritura en solitario o desde el propio escenario se haya fortalecido en estos últimos años. Son tantos los textos estrenados, editados o quizás algunos aún solo en la realidad virtual que sería necesario, no solo hacer esta especie de inventario que propondré a continuación, sino que la

labor de muchos estudiosos del tema siga adelante para crear un cuerpo teórico rico y variado para demostrar la fuerza de nuestras dramaturgias vivas y, que, de ese modo, trascendiera nuestro medio para llegar a mostrar su valor real a toda la sociedad.

No quiero dejar de hacer constar los nombres de estudiosos y críticos a los que me he remitido para redactar este artículo. Estos nombres son los de Eduardo Pérez-Rasilla, Óscar Cornago, José Antonio Sánchez, César Oliva, J.L. García Barrientos, Ana Fernández Valbuena, José Romera Castillo, Virtudes Serrano, Mercé Saumell, Anxo Abuín, Pere Riera, Nel Diago, Xavi Puchades o Marcos Ordoñez. También habría que congratularse de las múltiples tesis y tesinas que sobre nuestra dramaturgia actual se están produciendo en los últimos años y en muchas universidades.

No obstante, y antes de pasar al capítulo de autoras y autores, me gustaría realizar una reflexión personal de lo que podrían ser líneas y tendencias que se recogen en esta multiplicidad de textos que, o bien he leído en algún soporte, o bien he visto representado en alguno de los escenarios del país:

1. La consolidación de una fuerte presencia de la escritura femenina que ha aportado nuevas miradas, tanto a los temas como a las estructuras de nuestra dramaturgia tradicional y de las escrituras de fin de siglo.
2. La investigación en nuevas estrategias para acometer «los realismos» que son presentados en muchas de las obras con perspectivas muy diferenciadas a la narrativa canónica.
3. La transversalidad de los lenguajes empleados en las escrituras.
4. Unida a la anterior, el empleo de referencias a otras prácticas artísticas en busca de mixturas y contaminaciones textuales.
5. Una cierta continuidad orgánica con la generación dramática anterior sin provocar conflictos entre ellas e, incluso, buscando formas de colaboración muy interesantes.
6. Una conciencia cierta en la búsqueda entre texto y representación, en muchos casos con una aproximación importante en lo performativo del proyecto.



7. Se abarca desde la ficcionalidad total a la investigación bio-dramática, los caminos de lo postdramático y la inmersión en la «auto ficción».
8. Se amplían los caminos de la exploración en las dramaturgias del cuerpo y la danza.
9. Se avanza cada vez más en la dialéctica entre el uso de las realidades virtuales (sobre todo pantallas) con la dramaturgia interna del proyecto.
10. La apertura a caminos muy abiertos en los temas del llamado «teatro político», en el que lo documental ocupa un amplio espacio para la elaboración de un lenguaje no solo «periodístico» sino mucho más complejo.
11. La puesta en cuestión del «canon convencional», donde ya conceptos como «fábula», «trama», «acción» o «personaje» son tratados de formas muy diversas.
12. La aparición de nuevas formas de producción y creación desde el escenario para abordar estos textos.
13. La tensión en la escritura interna entre lo público y lo privado.
14. La continuidad, en muchos casos, con las corrientes de renovación del fin de siglo pasado (uso de la fragmentación, las líneas de la postmodernidad, cierta mirada a las vanguardias históricas, las «poéticas de la sustracción», la deconstrucción, etc.).
15. Una importante renovación en las propuestas de géneros tradicionales tales como la comedia o el teatro popular.
16. Consolidación del fenómeno denominado «micro-teatro» que ha producido una gran cantidad de textos de pequeña duración que, posiblemente, hagan seguir en el empeño a algunos de sus autores para encarar dramaturgias de mayor envergadura.
17. Lógicamente el hecho, digno de ser valorado, de una gran aparición de autoras y autores no ha conllevado miméticamente a que todos los textos que se han escrito o han estrenado sean del mismo valor – (no me seduce el término calidad) – ya que también se ha seguido produciendo materiales inanes, «clónicos», banales y prescindibles.



Pero con todo no cabe duda de que gozamos de un excelente momento para nuestra dramaturgia viva y no me cabe la menor duda que muchas de las jóvenes apuestas (tampoco me gusta cómo se emplea el término emergente para meter en el mismo saco a todo tipo de autoría) serán pronto valores altamente estimables.

Y ahora paso ya al inventario de nombres. Como se suele decir puede que no estén todos los que son, pero eso, dada la rapidez de cómo fluyen ahora los estrenos y la complejidad de los circuitos de nuestros mercados autonómicos, es por lo que resulta muy difícil hacer una cartografía perfecta para conseguir una nómina total. Y una precisión, en este trabajo considero «nuevas dramaturgias» a todas aquellas desarrolladas por autoras y autores que se han sumado a la nómina de los que transitaron, y aún transitan, el final del siglo XX.

Opto por un listado abierto en el que, aunque parezca obvio ni están por edad de nacimiento, ni por orden alfabético, ni por gusto personal. De ellas y ellos señalo uno o dos de sus textos que considero con más proyección, pero tienen muchos más y, por ello, recomiendo encarecidamente dirigirse al gran trabajo realizado por el equipo de la página web (o portal) CONTEXTO TEATRAL (<http://www.contextoteatral.es/>), donde se reúne un material imprescindible para adentrarse en la geografía interna de nuestra dramaturgia:

Paco Bezerra (*Dentro de la tierra, El pequeño poni*); Lola Blasco (*Siglo mío, bestia mía, Canícula*); Lucía Carballal (*Una vida americana, Los temporales*); Pablo Gisbert (*La posibilidad que desaparece frente al paisaje, Guerrilla*); Alberto Conejero (*La piedra oscura, Ushuaia*); María Velasco (*Librate de las cosas hermosas que te deseo, La soledad del paseador de perros*); Josep María Miró (*El principio de Arquímedes, Tiempo salvaje*); Pau Miró (*Sonrisa de elefante, Els jugadors*); José Padilla (*Haz clic aquí, Dados*); Eva Redondo (*Cuidado con el perro, Terapia de choque*); Francisco Javier Suárez de Lema (*Gertrude Stein no es el nombre de un piano, La langosta no se ha posado*); Zo Brinbiyer (*El deseo de ser infierno, La bala podrida*); Sergio Martínez Vila (*El fin de la violencia, La obediencia de la mujer del pastor*); Blanca Doménech (*Boomerang, El mal de la piedra*); Gabriel Fuentes (*Mamut, La niebla*); Fernando Epelde (*La cara pública, En*

las ciudades grandes se muere solo); Antonio Tabares (*La punta del iceberg, Una hora en la vida de Stefan Zweig*); Lucía Miranda (*Fiesta, fiesta, fiesta. Nora 1959*); Antonio Rojano (*Furiosa Escandinavia, La ciudad oscura*); Esteve Soler (*Contra la democracia, Contra el progreso*); Carlos Contreras Elvira (*Kaiser, Rukeli*); Pablo Remón (*Los mariachis, El tratamiento*); Nieves Rodríguez Rodríguez (*La tumba de María Zambrano, Por toda la hermosura*); Qy Bazo (*Quique y Yeray Bazos*) (*La rebelión de los hijos que nunca tuve, Nada que perder*); Jordi Casanovas (*Patria, Ruz- Bárceñas*); Guillem Clua (*La piel en llamas, Marburg*); Irma Correa (*Friday, Zapatos*); Jana Pacheco (*Las espigas del sueño, Camille*); Carmen Soler (*Penelopes, Diga ser cierto*); Carolina Román (*Adentro, Juguetes rotos*); María Fernández Ache (*Cocina*); Denise Despeyroux (*Los dramáticos orígenes de las galaxias espirales, La realidad*); Pablo Messiez (*Los ojos, La distancia*); Miguel del Arco (*Refugio, Juicio a una zorra*); Alfredo Sanzol (*La ternura, La valentía*); Alberto San Juan (*El Rey, Masacre, una historia del capitalismo español*); Llätzer García (*Sota la ciutat, Cenizas*); Esther Bellver (*Réquiem, protAgonizo*); Marc Rosich (*De Manolo a Escobar, Surabaya*); Roger Bernat (*Domini public, Tot es perfect*); Javier Vicedo Alós (*Cuando caiga la nieve, Summer evening*); Carolina África (*Vientos de Levante, Verano en diciembre*); Fernando J. López (*malditos 16, Cuando fuimos dos*); Félix Estaire (*Rapsodia para un hombre alto, El antidisturbios*); Nao Albert y Marcel Borrás (*Mammón, Falsestuff o la muerte de las musas*); Pablo Fidalgo (*Habrás de ir a la guerra que empieza hoy, Solo hay una vida y en ella quiero tener tiempo de construirme y destruirme*); Antonio de Paco (*Restos, Alguien silbó y despertó a un centenar de pájaros dormidos*); Gabriel Ochoa (*Las guerras correctas, Den Haag*); María San Miguel y Chani Martín (*La mirada del otro*); Antonio Morcillo (*Bangkok, Constanza*); Paco Gámez (*Autos, a road play, Chapman*); Xavi Puchades (*Saqueo, Ácaros*); Néstor Villazón (*Democracia, El sermón del fuego*); Marc Artigau (*La gran festa, Caixas*); Vanesa Sotelo (*Panóptico o memoria de incendio, Campo de cobarde*); Vanessa Monfort (*La cortesía de los ciegos, La soledad es el hogar del monstruo*); Carmen Losa (*La esfera que nos contiene, Proyecto Expres*); Diana I. Luque (*El niño erizo, Fisuras*); Marta Butxaca (*La araña del cerebro, Play off*); Manuel Veiga (*Cartones, Navajas*); Cristina Clemente (*Consejo de familia,*

*Queremos ir al Tibidabo*); Gon Ramos (*Yogurt piano, Un cuerpo en algún lugar*); Víctor Sánchez Rodríguez (*La Florida, Nosotros no nos matamos con pistolas*); Pascual Carbonell (*Revisión, El ticket*); Javier Sahuquillo (*La capilla de los niños, El origen de las especies 2.0*); Almudena Ramírez-Pantanella (*Los amos del mundo, Regurgitar*); Mar Gómez Glez (*Cifras, Fuga mundi*); Emiliano Pastor (*Que no quede ni un solo adolescente en pie, Salón de fiestas*); Íñigo Guardamino (*Un resplandor en el cielo del Norte, Vacaciones en la inopia*); Julián Fuentes Reta (*El mar, Desierto;el*); Beatriz Bergamín (*No hay papel, Breve cronología del amor*); Jerónimo Cornelles (*Desde el infierno, 2.24*); Diana de Paco (*Obsesión Street, Polifonía*); Laia Cárdenas (*Sindorhmo, Adiós todavía*); Minke Wang (*Un idioma propio, La fundación del niño santo*); Blanca Baltés (*Beatriz Galindo en Estocolmo, Oráculo a media*); Xavo Giménez (*Penev, Llopis*); Adrián Novella (*Los tardones, El pacto*); Patricia Pardo (*Lea, Augusta*); Eva Zapico (*El gran arco, La mujer de amianto*); Valeria Alonso (*La piel, Mi tele tiene un grillo dentro*); Lucía Vilanova (*Münchausen, Torvaldo furioso*); Marcos Gisbert (*Los deberes, (2+2=5)*); Chiqui Carabante (*Algún día todo esto será tuyo, Herederos del ocaso*).

Contemplando este enorme listado, aún unas últimas reflexiones. En los últimos años, los trabajos de talleres de dramaturgia impartidos en Madrid por el Nuevo Teatro Fronterizo y su mentor, José Sanchis Sinisterra, o La Sala Beckett en Barcelona han sido muy importantes para crear una auténtica cantera de nuevos creadores de textos escénicos.

Experiencia como, en su momento, el T6 del Teatro Nacional de Cataluña, o «Los escritos en la escena» del Centro Dramático Nacional, han supuesto un impulso importante para dar a conocer nuevas voces a través de una propuesta escénica. Por supuesto que la abnegada labor de tantas salas alternativas del Estado también ha contribuido de manera muy importante a la visibilidad de nuestra dramaturgia.

Y no puedo olvidarme de los lenguajes interdisciplinares de grupos como El Conde de Torrefiel, La Tristura – Celso Giménez e Itsaso Arana – (*Cine y Future Lovers*), Agrupación Señor Serrano (*Birdie*), Matarile (*Teatro invisible*) o Voadora (*Calypso*). También serían reseñables las dramaturgias para la danza que

están desarrollando Luz Arcas, Elena Córdoba, Malpelo, Daniel Abreu, Carmen Werner, Olga de Soto o Guillermo Weickert, así como los trabajos fronterizos de La Veronal.

En el plano de la investigación tecnológica vía internet existen ya trabajos pioneros de Beatriz Cabur, David Espinosa, David Mallols o las Compañías Cross Border Project y la misma Conde de Torrejuel. Y no podemos olvidar los proyectos de renovación de las dramaturgias del teatro de calle en experiencias como las de Visitants o Sara Serrano

De este modo y como epílogo de estas reflexiones sugerir dos cuestiones directamente relacionadas con las POLÍTICAS DE GESTIÓN:

1. ¿Por qué nuestras instituciones públicas de las diversas administraciones que se dedican a la promoción de la cultura española en el extranjero no se unen para crear un PROGRAMA COORDINADO DE PROMOCIÓN DE LA DRAMATURGIA ESPAÑOLA EN EL EXTRANJERO, con ayudas a los propios dramaturgos, traducciones y ediciones y circulación de sus espectáculos?
2. ¿Por qué en un esfuerzo común, también de varias administraciones públicas, no se crea un espacio referencial al modelo del ROYAL COURT británico, para potenciar nuestra cultura escénica y ser un reflejo real de la creatividad del sector dramático?