
EDUARDO PÉREZ-RASILLA

NOTAS PARA UN PANORAMA DEL TEATRO ESPAÑOL ACTUAL

Universidad Carlos III de Madrid
eduardop@hum.uc3m.es

Resumen

El artículo reflexiona sobre la escena española actual y, desde sus antecedentes inmediatos, sugiere sus líneas principales. Una mirada sobre algunos acontecimientos significativos recientes permite examinar hasta qué punto esta tradición de la que proviene tiene vigencia, pero también advertir cuáles son las perspectivas para un futuro próximo.

palabras clave: teatro español actual, teatro político, teatro y memoria

Abstract

An overview of current Spanish theatre

This article deals with today's Spanish theatre and, taking stock of the latest records, singles out its main trends. A look at some recent performances permits to assess both the importance of tradition and the impact of new perspectives.

keywords: contemporary Spanish theatre, political theatre, theatre and memory

I. La herencia de la tradición inmediata

Llama la atención la vitalidad de la escena española, a pesar de la asfixia económica que padece. Los problemas estructurales, la inveterada dificultad para consolidar circuitos de exhibición, la exigüidad presupuestaria, agravada por la crisis y por un desproporcionado IVA del 21%, no impiden una intensa y variada actividad teatral¹. En estas páginas me propongo recorrer algunos de sus caminos, con singular atención, aunque no exclusiva, a la escena madrileña².

La coexistencia pacífica —y mutuamente enriquecedora— de diferentes generaciones ha sido habitual en las últimas décadas. Los estudios reglados, los seminarios, talleres o laboratorios, que promueven tanto entidades privadas como instituciones públicas, la abundancia de festivales, ferias, muestras de artes escénicas o las numerosas convocatorias de certámenes de escritura dramática han contribuido a que los dramaturgos dispongan de espacios en los que poder formarse y exhibir su tarea. La labor desarrollada en ámbitos como la sala Cuarta pared (Espacio Teatro Contemporáneo, bajo la tutela de Javier Yagüe y Borja Ortiz de Gondra); el Nuevo Teatro Fronterizo, desde el que ejerce su magisterio José Sanchis Sinisterria; la Muestra de Teatro de Autores Españoles Contemporáneos de Alicante, que dirige Guillermo Heras; el programa Escritos en la escena del Centro Dramático Nacional, promovido por Ernesto Caballero o, en su momento, el T6, del Teatre Nacional de Catalunya, son iniciativas que revelan una voluntad de transmisión del conocimiento. No significa esto que las cosas sean fáciles. Muchos dramaturgos, jóvenes y veteranos, siguen teniendo con demasiada frecuencia problemas para estrenar o, al menos, para hacerlo en condiciones adecuadas.

Desde hace unos años proliferan nuevos espacios —casi siempre pequeños, aunque de muy diferente condición, organización y estructura económica— destinados a la exhibición de espectáculos, lo que ha planteado polémicas sobre su viabilidad, su oportunidad o su conveniencia, pues dicho fenómeno altera un equilibrio precario (Colomer 2015: 76). Sin embargo, lo relevante es la propuesta, implícita o explícita, de innovadores paradigmas escénicos, que afectan a la recepción, la producción, la escritura, la interpretación y la dimensión política

1 Son muy pertinentes los análisis que desde hace unos años y de manera regular publica Jaime Colomer en la revista *ARTEZ* bajo el título “El lado oscuro”. Alguno de estos trabajos aparece citado expresamente en este artículo.

2 Son muchos los textos a que hago referencia que no están todavía publicados. La asistencia a los espectáculos me ha proporcionado los elementos pertinentes para el análisis. En diversos casos, además, dispongo de un borrador del texto o de una copia videográfica de los espectáculos por cortesía de los creadores, a quienes agradezco la gentileza

del teatro. La circunstancia —no del todo nueva— de que teatros institucionales y comerciales hayan habilitado espacios atípicos —y tiempos de programación inusitados— para mostrar trabajos de formato diferente en los que la relación física y emocional de los actores con los espectadores sea más próxima, incluso íntima o hasta inquietante, revela hasta qué punto lo que se inició hace ya tres largas décadas con los teatros alternativos y se ha prolongado en los últimos años con los microteatros u otros espacios ha terminado por contaminar, desde lo que podríamos entender como la periferia, al teatro canónico. Los crecientes trasvases de espectáculos de un ámbito a otro confirman la tendencia. Aunque estos formatos no son exclusivos de los jóvenes, han permitido la presencia de cierta dramaturgia emergente, porque la versatilidad de espacios y formatos constituye un estímulo para la creación más novedosa, aunque, ciertamente, los resultados no siempre respondan a las expectativas.

Complementariamente, dramaturgos de las generaciones mayores continúan escribiendo, publicando y, a veces, estrenando. En 2015 se ha escenificado *Pingüinas*, a partir de un texto de Fernando Arrabal sobre las mujeres cervantinas. Apenas unas semanas después de su fallecimiento, se mostraba *El cielo que me tienes prometido*, de Ana Diosdado, tal vez la única dramaturga española que durante décadas tuvo una presencia en los escenarios equiparable a la de sus colegas varones. La pujanza de un teatro emergente y la pervivencia de unos creadores que han escrito para la escena durante más de medio siglo enmarca una dramaturgia diversa que oscila entre la consolidación y la búsqueda. Como contrapunto, la decisión de Angélica Liddell, quien ha dejado de trabajar en España, actitud con la que expresa su rechazo hacia las políticas culturales del país. Angélica Liddell³ ha publicado su Ciclo de las resurrecciones, trilogía que integran *Primera carta de San Pablo a los Corintios*, *Tandy* y *You are mi destiny (Lo stupro di Lucrezia)* (Liddell 2015).

Si la transformación del papel del dramaturgo en el teatro se hacía patente en Europa desde los ochenta, el fenómeno afectaba a España precisamente durante los años en los que estaba construyendo su edificio democrático. La conciencia de que el país se encontraba en un tiempo nuevo exigía al teatro nuevos temas y un lenguaje diferente para afrontarlos. Tras los ensayos de creación colectiva, propios del teatro independiente, y tras la consolidación del director de escena como responsable del espectáculo, el dramaturgo recuperaba un sitio en la escena, después

³ La bibliografía sobre Angélica Liddell es ya muy amplia y a ella se han sumado últimamente diversas tesis doctorales sobre su teatro. Sin embargo, me parece imprescindible recurrir al conjunto de reflexiones escritas por la propia dramaturga englobadas bajo el título *El sacrificio como acto poético*, volumen precedido por un estudio de Christilla Vasserot.

de algún tiempo en el que su condición había sido severamente examinada. Pero ahora el escritor no es ya el centro alrededor del cual gira el espectáculo, sino un componente de un equipo de creación. Por su parte, la palabra misma en cuanto instrumento de comunicación y de expresión de belleza, que había experimentado una profunda crisis, sale, paradójicamente, enriquecida tras un proceso de depuración (Sánchez 2007: 16). El teatro de las últimas décadas ha investigado tenazmente acerca del lugar de la palabra. Los nuevos espacios exigen una nueva textualidad. O viceversa.

Dos han sido las directrices dominantes. Por un lado, la palabra es puesta bajo sospecha, tenida como equívoca o falaz; por otro, es explorada en su dimensión fónica y rítmica, no dialogal, convertida en manifiesto, en confidencia o en elemento ritual, en el que se combinan lo irónico, lo festivo, lo humorístico, lo erótico o lo grotesco, sin excluir la expresión del desgarramiento existencial, la airada protesta política o el grito exasperado. La tensión, y el contagio mutuo, entre la sospecha frente a la palabra y sus posibilidades rítmicas configuran el panorama del teatro español de los últimos años. Los diversos paisajes que en él se vislumbran tienen en común la irrenunciable voluntad de experimentación formal, la conciencia de su perentoriedad y la crítica, implícita o explícita, de la palabra desde la palabra misma. Es revelador que ambas tendencias encuentren sus antecedentes en el teatro de un Beckett revisitado en los años ochenta.

Sanchis Sinisterra toma como punto de partida la sospecha acerca de un lenguaje proclive al engaño o a la manipulación. Por ello, sus personajes propenden a expresarse mediante sistemas discursivos que ocultan la verdad que supuestamente manifiestan. Los circunloquios, las frases hechas o los clichés, las recurrencias, los momentos de compulsión verbal que se convierten en ejercicios de verborrea, la utilización profusa de la cita, el recurso a la pretenciosidad, o hasta la pedantería, conviven con las vacilaciones, los titubeos, las interrupciones repentinas, las respuestas diferidas o inopinadas, las autocorrecciones, las precisiones obsesivas, los solapamientos o los silencios. La incertidumbre propicia la búsqueda de una relación con un espectador, entendido no ya como receptor pasivo del discurso, sino como participante en la construcción de su sentido. Las herramientas teóricas de la estética de la recepción prestan su ayuda a un proceso de colaboración con quien ha de penetrar en los intersticios del texto e intervenir en un juego dramático abierto. El dramaturgo ha hablado de una “poética de la sustracción”, que se verificaría en el drástico despojamiento de informaciones y certezas de un texto que se convierte en enigma y juego, que estimula y desasosiega a la vez. Lo fragmentario, lo inconcluso o lo ambiguo socavan las categorías clásicas que apuntalaban un texto poderoso e inequívoco en un teatro en el que, a la impronta

de Beckett, se suman las de Kafka, Pinter o Cortázar⁴.

Escritores muy diferentes, como Benet i Jornet, Rodolf Sirera, Fermín Cabal, etc., han explorado una textualidad incierta, fragmentada o escindida. Muchos dramaturgos de las generaciones posteriores han recibido alguna formación de los autores citados y esta manera de abordar la escritura ha aligerado el texto teatral y a la vez lo ha convertido en algo más exigente y complejo. La liberación (relativa) del paradigma tradicional ha abierto nuevas posibilidades, pero, al prescindir de la ayuda que proporcionaba una estructura contrastada, ha abocado a una búsqueda que ha concluido en felices hallazgos, aunque también en tentativas fallidas o en repeticiones miméticas o desafortunadas de fórmulas aprendidas, de escrituras “a la manera de”. Sin embargo, el corpus textual contemporáneo ofrece mayor riqueza formal y una asimilación de lenguajes más permeables, incluso cuando los dramaturgos acometen géneros clásicos. La escritura dramática ha perdido certidumbre, y al tiempo, se ha vuelto más suspicaz, menos ingenua.

También Beckett está en el origen de escrituras que transitan por territorios de experimentación y que adoptan formas herederas de la vanguardia, con voluntad más decidida de ruptura con los modelos tradicionales y que podrían inscribirse en lo que Lehmann ha denominado teatro postdramático (Lehmann 2013). Esta tendencia escoge de Beckett la reducción de los personajes a seres de perfil borroso y, a un tiempo, de poderosa capacidad de evocación plástica; el confinamiento del lenguaje al ámbito fónico y rítmico de la salmodia o del juego, y la reinención de unos objetos cotidianos y hasta banales para convertirlos en elementos de un rito irónico (Pérez-Rasilla 2007). Este teatro encuentra inspiración también en la obra de Peter Handke o de Heiner Müller o en los deslumbrantes espectáculos de Tadeusz Kantor, en la escritura de Thomas Bernhard, en el conocimiento de la danza contemporánea –singularmente Pina Bausch– y en la herencia de las vanguardias históricas y las postvanguardias, que incluiría algunos precedentes tomados de la misma escena española, como Joan Brossa o Carles Santos, o ciertas manifestaciones del teatro independiente.

En esta tendencia escénica se acentúan aspectos como la metateatralidad; la reflexión implícita sobre el proceso, que se muestra como inacabado; la neutralización o la negación del concepto de personaje; el cuestionamiento de la ficcionalidad y un cierto extrañamiento del lenguaje verbal. La potencia que los elementos corporales y plásticos adquieren no impide un brillante e insólito tratamiento de la palabra, a menudo dotada de un singular poder retórico, de un agudo ingenio, de un bello lirismo o de una inquietante crudeza. Se produce así

⁴ El pensamiento teórico de Sanchis está expuesto en diferentes artículos, pero es imprescindible la consulta de *La escena sin límites*, compilación de los trabajos más representativos.

un nuevo equilibrio entre la palabra y la acción física, aunque, con frecuencia, esa palabra aparece disociada del cuerpo que la emite: grabaciones, sistemas de megafonía, proyecciones, escritura sobre superficies diversas, etc. La posibilidad de repensar el cuerpo, desde perspectivas políticas, éticas o estéticas y el contagio y hasta la hibridación con la danza contemporánea constituyen campos fecundos para la exploración escénica⁵.

Estas tendencias innovadoras han convivido con tradiciones anteriores: desde el teatro más convencional hasta el de impronta brechtiana –muy presente en la escena española última–, desde las modas comerciales foráneas hasta la herencia del teatro independiente o desde usos costumbristas a la poderosa veta tragicómica y farsesca de la cultura española. Los temas que ocupan a la dramaturgia reciente más ambiciosa o más inquieta se relacionan con la identidad individual y colectiva y la mirada sobre el otro, la memoria y la función política del teatro, los cuales están atravesados por la consideración de lo autobiográfico y lo íntimo, por la necesidad de repensar la corporalidad y por el examen metateatral de los lenguajes. Aunque no es un fenómeno nuevo, se ha intensificado el uso de la palabra en espectáculos de danza contemporánea, lo que supone no solo una ampliación de sus horizontes estéticos, sino también una reflexión sobre su lenguaje y su capacidad de acción política y social.

Por otro lado, se han incrementado, si cabe, las comedias sobre las relaciones de pareja, en todas sus variantes y situaciones. Los trasvases con el lenguaje audiovisual –particularmente el televisivo– son frecuentes en este territorio, que aporta pocas novedades temáticas o formales. No obstante, merece considerarse el afianzamiento de un teatro que podría catalogarse como comercial, que no renuncia a una calidad estética ni a la posibilidad de remozar los modelos tradicionales. Descuella la figura de Jordi Galcerán, dramaturgo que escribe en catalán y en castellano, cuyos éxitos de taquilla con obras como *El método Gronholm* o *El crédito*, por ejemplo, son extraordinarios. Su capacidad infrecuente para urdir tramas ingeniosas y teatralmente eficaces se suma a una gran habilidad en el manejo de un lenguaje depurado y ágil y a su sensibilidad para tratar, desde el humor y desde la dislocación, temas graves como la crisis económica, el terrorismo, la violencia machista, la alienación en el trabajo, etc., que son mirados desde perspectivas in-

⁵ La creación del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, que dirigió Guillermo Heras, fue decisivo para la exhibición de estas formas escénicas: desde *La Fura dels Baus* a la *Zaranda*, desde Carlos Marquerie a Rodrigo García o a Angélica Liddell, y, por supuesto, la danza contemporánea. Más tarde, el Teatro Pradillo y la labor de Carlos Marquerie y Antonio Fernández Lera, acogieron a Rodrigo García, la Ribot, Matarile y tantos otros; la Cuarta pared mostró a Angélica Liddell, Elena Córdoba o Sara Molina, y El Canto de la cabra dio cabida a Amaranto, Sonia Gómez o La tristura.

sólicas. El resultado, una suerte de “comedia perversa”, inquietante y amable a la vez, funciona como un mecanismo perfectamente diseñado. En una línea diferente, cabe recordar trabajos de proyección comercial y de calidad dramática, como los de Juan Carlos Rubio o Fernando J. López. Por lo demás, Miguel del Arco, Andrés Lima, Alfredo Sanzol o Juan Mayorga han alcanzado éxitos de público con trabajos de alguna complejidad temática o estética. Sanzol acaba de estrenar *La respiración*. Mayorga ha mostrado *Reikiavik*.

En espacios más reducidos se han generado trabajos que han pasado a salas de mayor formato o están en condiciones de hacerlo. Por ejemplo, *La piedra oscura*, de Alberto Conejero; *Serenata para un país sin serenos*, de Paco Zarzoso y Lluïsa Cunillé; *El gran arco*, de Eva Zapico y Ángel Figols; *Penev y Llopis*, de Xavo Giménez, o *Liberto*, de Gemma Brió, actriz que se iniciaba como dramaturga con un espectáculo emotivo e íntimo no exento de crítica política y moral.

Son muchas las compañías que han acuñado un estilo propio, que, o bien remozca modelos tradicionales, o bien busca nuevos territorios para un teatro de calidad estética que no renuncie a un público amplio. En cualquiera de los casos, advertimos un denodado empeño de renovación y un rigor que propicia una buena factura formal en sus espectáculos. Cabe recordar, por ejemplo, a Titzina, cuya interpretación actoral compagina la palabra con un extraordinario trabajo de composición gestual, que les permite transitar con gran agilidad por personajes que se incorporan o desaparecen de la trama. *Distancia siete minutos* propone un agrídulce retrato de las relaciones familiares y sociales. Antonio Álamo ha presentado *Juanita Calamidad* con la compañía Chirigóticas, que utiliza un humor irreverente y dislocado de corte carnavalesco. Yllana ha mostrado *Gagfather*, una parodia-homenaje sobre el cine negro, basado en su humor gestual y onomatopéyico –sin palabras– y en un riguroso trabajo de caracterización, al que contribuye otra compañía señera del panorama teatral madrileño: Morboria. L’Om imprebís, dirigida por Santiago Sánchez, ha ofrecido *La crazy class*, un elaborado y divertido ejercicio de metateatralidad a partir de la improvisación actoral como método para la construcción de personajes.

2. La recuperación del teatro político

La creciente presencia de un teatro político es el rasgo más llamativo de la escena última. La percepción, por parte de los autores, de una sociedad aquejada por la corrupción política, el recorte de las libertades públicas, el desmantelamiento de estructuras educativas y sanitarias, la depauperación de amplias capas sociales, el

aumento de la desigualdad, la elevada tasa de paro y la falta de expectativas de las generaciones jóvenes, y, como contrapartida, la aparición de nuevos partidos y movimientos políticos y sociales muy activos y pujantes, podría constituir un motivo por el que muchos dramaturgos han acentuado la orientación política de su teatro. Aunque las líneas estéticas y las estrategias adoptadas sean muy diversas, parece relevante la conciencia de que el teatro ha de adoptar un compromiso y recuperar decididamente una de sus funciones ante la sociedad para la que se representa. A veces la reivindicación es explícita y hasta militante; otras, el teatro político se refiere al lugar que ocupa el individuo en la sociedad, a la mirada sobre el otro y a nuestra exposición a la mirada de los demás, al cuerpo en el espacio público, a la utilización y manipulación del lenguaje, etc.

El teatro documento –o teatro *verbatim*– ha encontrado lugar en el Teatro del Barrio, que ha adoptado un explícito compromiso político con sus actividades. Entre las obras programadas, ha adquirido notoriedad *Ruz-Bárceñas*, fruto de una colaboración con el Teatre Lliure. El texto, escrito por Jordi Casanovas, reproduce el interrogatorio a que el juez Ruz sometió a Luis Bárceñas, tesorero del Partido Popular, procesado por la corrupción en su partido. Bárceñas implicaba en su declaración al propio presidente del gobierno y a otros destacados mandatarios. En esta misma sala se exhibió *Las guerras correctas*, de Gabriel Ochoa⁶, que tomaba como referencia la célebre entrevista que en enero de 1995 el periodista Iñaki Gabilondo hizo a Felipe González sobre su responsabilidad en el caso del terrorismo de estado llevado a cabo por los GAL. En ambos espectáculos los dramaturgos se ocupan de organizar unos materiales –judiciales en un caso, periodísticos en otro– ajenos a su propia escritura, de gran trascendencia mediática y vinculados a sendos escándalos políticos sobre los que el espectador tiene ya conocimiento. La fórmula del teatro documento que dramaturgos alemanes como Weiss o Hochuth ensayaron en la década de los sesenta del pasado siglo, se recupera como medio de acción teatral y política, pero cabría apuntar dos notas que establecen diferencias entre aquel y este teatro. Por un lado, se trata de dos espectáculos de pequeño formato: un reducido número de actores y una escenografía y un *atrezzo* mínimos, concebidos, al menos inicialmente, para un espacio reducido que permite una relación de proximidad entre actores y espectadores. Por otro, a la dimensión trágica de las obras de Weiss, parece contraponerse aquí un reverso farsesco y no porque los temas carezcan de gravedad (los GAL cometieron asesi-

6 Josep Lluís Sirera ha precisado que las estrategias dramáticas seguidas por Casanovas y por Ochoa presentan algunas diferencias, puesto que el primero ha organizado los materiales documentales para adaptarlos a la escena, mientras que el segundo ha introducido algunos elementos de ficción.

natos espeluznantes y la corrupción resulta más dolorosa, si cabe, en un período de dificultades económicas), sino porque los personajes objeto del interrogatorio o de la entrevista, a pesar de su impostada dignidad o de su seriedad aparente, no logran ocultar el rostro de la falacia o de la desvergüenza. Cabe colegir que no se pretende tanto desvelar aspectos ocultos o tabúes ni propiciar un examen de conciencia colectivo, como ocurría con *La indagación* o *El vicario*, sino mostrar en primer término la obscenidad de unas conductas de las que el espectador tiene noticia, acercar, mediante la representación escénica, lo que, precisamente por un exceso de información, podría depreciar la miseria moral que le es inherente. En definitiva, ambas obras se convierten en ejercicios de exploración sobre el lenguaje.

En los aledaños del teatro documento cabe situar *La mirada del otro*, en la que María San Miguel y Chani Martín se asomaron a las tentativas de reconciliación entre víctimas de ETA y sus victimarios. A partir de hechos reales, —la entrevista entre un miembro de ETA condenado por asesinato que desea pedir perdón a la familia de su víctima— se compone una historia en la que el material documental se combina con la ficción.

Pero el teatro político ha seguido también otros caminos. José Sanchis Sinisterra estrenaba y publicaba *Bartolomé encadenado* (Sanchis Sinisterra 2014), en el que solapaba el *Prometeo* de Esquilo con el suicidio de Dimitris Christoulas en la plaza Sintagma de Atenas el 4/4/2012. El material literario y el documental eran tratados con plena libertad: se combinaban la tragedia clásica, el drama político y la farsa tragicómica para denunciar el deterioro social y humano que han ocasionado los poderes financieros. Jerónimo López Mozo proponía en *José Barbacana* (López Mozo 2015)⁷, una farsa de impronta brechtiana publicada, pero no estrenada, un ácido retrato de la situación política y económica de España durante la segunda década del siglo XXI, según el cual las clases dominantes se han servido cínicamente de la coyuntura económica, de modo que el partido en el poder y las cúpulas del empresariado, la banca y la iglesia han urdido una trama destinada a preservar sus privilegios aun a costa de humillar a la ciudadanía. El espectador español reconoce con facilidad, tras la leve veladura de los nombres, a algunas de las personalidades públicas más notorias: desde el presidente del gobierno al responsable de la cúpula empresarial. El denominador común de estos trabajos hay que buscarlo en su condición de teatro político de urgencia, de circunstancias, sin que tales expresiones menoscaben necesariamente su rigor dramático. La inmediatez y la contundencia de su tono revelan una percepción crítica de una

⁷ El texto se publicó en 2015 en la revista *Estreno* y en el mismo año en un volumen junto a *La bella durmiente* con prólogo de Manuela Fox.

realidad preocupante y constatan que el teatro político ha recuperado un peso en el panorama escénico que no tenía desde hace décadas.

Otros dramaturgos han preferido el camino de la metáfora. Antonio Morcillo mostró *Bangkok* (2014), drama con elementos propios del *thriller*, de escritura enigmática y precisa a un tiempo, en la que sus dos personajes van oscureciendo aspectos relativos a sus biografías y a sus intenciones y parecen retar al espectador a que formule o verifique sus propias conjeturas. La situación inicial, generada por el espacio, como quería Valle-Inclán, dibuja una ácida metáfora de la delirante política económica que ha cubierto el país de aeropuertos sin aviones y de seres erráticos, cuyas vidas no encuentran sosiego ni acomodo. *Bangkok* revela la crueldad de un sistema omnipresente que no tolera la disidencia⁸. También el *thriller* está presente en *La ciudad oscura*, de Antonio Rojano (2015). El dramaturgo, que en sus últimos trabajos ha manejado estructuras muy elaboradas y complejas, propuestas como una suerte de juego o *puzzle* que el espectador debe resolver, se vale de muy diferentes registros, que van desde el género negro al drama onírico, sin que falten toques del drama realista, la ciencia ficción o el drama histórico. El golpe de estado del 23F sirve como referente, acaso para sugerir que el país vive una amenaza permanente —o tal vez consumada— de involución. Lola Blasco, que ha cultivado desde sus inicios un teatro inequívocamente político y de fuerte personalidad, estrenaba *Canícula*, una farsa que adquiriría carácter de parábola sobre la pesada herencia de la dictadura, que paraliza y asfixia todavía hoy a la sociedad española. *A España no la a va a conocer ni la madre que la parió*, de Lucía Carballal y Víctor Sánchez, tomaba como referencia una familia para reflexionar críticamente sobre la Transición en una sátira que combinaba notas costumbristas con un interesante juego de planos temporales. Parece significativo que en estos espectáculos la metáfora incluya, en mayor o menor medida, rasgos de deformación, incluso un cierto aire de farsa en algunos momentos. La representación se distorsiona o se vuelve deliberadamente hiperbólica, lo que no impide momentos de profunda humanización o de solidaridad, ni la mostración de una violencia latente o presente.

3. Memoria, cuerpo y lenguaje: la presencia de lo autobiográfico

Inseparable del tema político, aparece la reflexión sobre la memoria, que se ha intensificado notoriamente en esta presente década y ha ofrecido una mirada no-

⁸ Resulta esclarecedora la reseña de Mónica Molanes, que sitúa esta obra en el contexto del teatro político que se está exhibiendo en España durante los últimos años.

vedosa, precisamente porque son los dramaturgos más jóvenes, aquellos que no vivieron los acontecimientos que relatan, los que más se ocupan de recuperar episodios hurtados de la historia de España por parte del discurso dominante, de remediar olvidos o de ofrecer puntos de vista carentes de inercias o de prejuicios sobre momentos históricos idealizados o desvirtuados. Pero no son solo ellos. Algunos dramaturgos más veteranos han hurgado en aspectos incómodos u orillados de la historia reciente de España.

Laila Ripoll, con su *Trilogía de la memoria: Atrabilis, Los niños perdidos, Santa Perpetua* (2013), ya proporcionó una referencia que ha confirmado *El triángulo azul* (Llorente, Ripoll 2014)⁹. La obra recuerda a los republicanos españoles internados en el campo de concentración de Mauthausen, tratados como apátridas ante la falta de reconocimiento por parte de la dictadura franquista. Como en los textos anteriores, se recurre a la dislocación grotesca, que convive en el espectáculo con materiales propios del teatro documento. La poderosa herencia de Quevedo, Goya o Valle-Inclán parece dialogar con la estética de George Tabori para enfrentarse al recuerdo de los campos de exterminio. José Ramón Fernández escribe *J'attendrai*, que tiene también el campo de Mauthausen como referencia. El extrañamiento brechtiano y la confesión autobiográfica se combinan en un ejercicio teatral en el que el propio dramaturgo aparece como personaje que visita a un tío suyo, superviviente del campo, quien, ya muy anciano, reside en Francia. La reflexión metateatral se lleva a cabo desde la introspección, desde la pregunta por la razón de escribir teatro aquí y ahora, desde la urgencia de asumir un compromiso personal y político.

Un dramaturgo joven, Pablo Fidalgo, ha publicado *Tres poemas dramáticos*, que incluyen *O Estado salvaxe. Espanha 1939; Habrás de ir a la guerra que empieza hoy* y *Solo hay una vida y en ella quiero tener tiempo de construirme y destruirme* (Fidalgo 2015). La primera se estrenó en 2014 y la segunda en 2015, la tercera está pendiente de estreno. Se trata de una trilogía familiar en la que el dramaturgo indaga en la vida de sus abuelos, en la de un tío abuelo muerto en el exilio argentino y, presumiblemente, en la suya propia. Lo confesional convive con lo aforístico, lo documental y lo lírico en esta trilogía en la que es frecuente el relato en primera persona e irrenunciable la voluntad de situarse en el lugar del otro, de asumir –incluso físicamente– sus vivencias en un intento de comprender la propia historia, entendida esta como una dolorosa herencia que permanece en nuestros cuerpos. La extraordinaria libertad formal de su escritura permite que la voz propia se preste a la confianza de los otros, que la proyección de unas modestas imágenes mudas dialogue con la confesión íntima, verbalizada por una voz

⁹ En 2015 ha recibido el Premio Nacional de Literatura Dramática.

superpuesta (Pérez-Rasilla 2014), o que se solapen motivos y estructuras compositivas tan diferentes como la tragedia y la mitología griegas, el teatro de Brecht, el biodrama, el teatro documental o hasta el teatro de agitación. Y esta exploración del lenguaje busca justamente dar voz a quienes nos fueron arrebatados por la represión y el olvido.

Ana Vallés, dramaturga y actriz de la compañía Matarile, mostraba *Teatro invisible*, que “desde la peor Europa posible”, se ofrecía como un acto de resistencia. El teatro funciona como el ámbito de discusión estética sobre su propia naturaleza, pero también como metáfora de la fragilidad y de la invisibilidad. Kantor, Pasolini, el *bunraku* o Gilles Deleuze eran expresamente citados, pero es sobre todo el pensamiento de George Didi Huberman el que sirve como hilo conductor de esta desenfadada y, humorística y a la vez inquietante y profunda, reflexión sobre la mirada. El espectáculo resulta un proceso abierto, inconcluso, casi informal, en el que se juega con el optimismo y la indolencia (deliberada) y con la invitación a algún espectador concreto a compartir una cena o un baile con la actriz en escenas necesariamente expuestas (Becerra 2016: 179), que conforman el discurso sobre la visibilidad o la invisibilidad del otro precisamente desde esa inopinada ocupación del espacio por parte de un cuerpo que no había sido previamente convocado, desde esa conculcación de la secuencia establecida esperada por el receptor. La mostración se vuelve política e íntima a un tiempo. La azarosidad del proceso obliga a repensar, con Didi Huberman, cómo la invisibilidad puede producirse por subexposición o por sobreexposición (Didi Huberman 2014: 14-15). Y la precariedad de los cuerpos que ocupan un espacio necesariamente transitorio invita, inevitablemente, a pensar en la muerte, con el teatro de Kantor como fondo. De ese pensamiento surge, como es habitual en los espectáculos de Matarile, un acto de resistencia optimista, una celebración de la vida (Pérez-Rasilla 2016).

En *El quinto invierno* Elisa Gálvez y Juan Úbeda realizan sobre el escenario delicadas tareas de notable carga poética y plástica, mientras se proyectan en una pantalla detalles de su vida personal e íntima. En ambas circunstancias –escenario y pantalla– permanecen ajenos a la mirada y a la presencia del espectador, como si erigiesen su intimidad, modestamente feliz –y también, paradójicamente, su confidencia–, ante lo que supone la exhibición pública del teatro (Gálvez, Úbeda 2015).

Si el teatro de Matarile o el de Gálvez y Úbeda convierten la fragilidad en un rito que celebra el hecho de estar vivo, el teatro último de Rodrigo García pone de manifiesto la carencia de vida, la rutina mortal que se oculta tras los imposos y exultantes alardes de los usos contemporáneos. Las agudas y sarcásticas observaciones sobre el deterioro del lenguaje político, pero también del lenguaje

de intercambio en una sociedad para la que las palabras ya no dicen nada, y sobre la inautenticidad de una civilización reducida a las prácticas de consumo, incapaz de dar satisfacción al creciente vacío del hombre contemporáneo se ofrecían en *Arrojad mis cenizas sobre Mickey* (García 2009), incluido en el ciclo *El lugar sin límites* que organizaron el Centro Dramático Nacional y el Teatro Pradillo. La potencia y la originalidad de las imágenes, y el vigor y la lucidez de su creación lingüística proporcionaban un inquietante dibujo de una distopía en la que vivimos ya acomodados, una muerte en vida que parecemos aceptar complacidos.

En el ciclo se exhibió *La posibilidad que desaparece frente al paisaje*, de El conde Torrefiel (compañía encabezada por Pablo Gisbert y Tanya Beyeler), trabajo en el que cabe advertir la huella de Rodrigo García. El texto, proyectado sobre una pantalla mientras los actores ejecutaban acciones de dudosa utilidad, hablaba de acontecimientos en diferentes ciudades europeas, lo que parecía sugerir una obsesión por el evento, que convierte a ciudadanos y visitantes en mediocres actores de una función sin espectadores, en participantes de una fiesta destinada a sustraerlos de la posibilidad de pensar. Estamos ante un vacío, un aburrimiento encubierto bajo la capa de una actividad tan frenética como carente de sentido. En la misma temporada el conde de Torrefiel había mostrado *Observen cómo el cansancio derrota al pensamiento* en un espacio abierto y público de un barrio popular en la periferia de Madrid. Mientras actores y vecinos jugaban un improvisado partido de baloncesto, los espectadores escuchaban a través de auriculares una conversación entre un hombre y una mujer jóvenes que exploraba ciertas secuencias rítmicas y terminaba con una ácida reflexión sobre una España política y moralmente arruinada, acaso irremediablemente, por la pesada herencia del fascismo (Gisbert 2015).

El ciclo incluyó la programación de *El triunfo de la libertad*, de Juan Domínguez, María Ribot y Juan Loriente. El texto, que relataba una curiosa historia íntima, entrañable e impregnada de humor, se proyectaba sobre dos pantallas, en castellano y en inglés, mientras el escenario permanecía vacío y sin acción ninguna durante todo el espectáculo. El vacío adquiriría así una curiosa –y deliberadamente incómoda– presencia.

Lo autobiográfico entendido como rendición o ajuste de cuentas, como confidencia que supera las inhibiciones del pudor, pero que se proyecta con una intención política, tiene fuerte presencia en cierta dramaturgia joven: La Tristura, Lola Blasco o María Velasco, con *Librate de las cosas hermosas que te deseo* (Velasco 2015), que reflexiona sobre su relación con la otredad, o Antonio de Paco, con *Restos*, espectáculo que interpretó él mismo en lo que suponía un ejercicio de desnudamiento personal, pero ofrecía también un testimonio común a personas

de su generación.

Lo autobiográfico y la memoria íntima inspiran el último trabajo de La Zaranda, *El grito en el cielo*, dedicado a Juan de la Zaranda *In memoriam*. La compañía, de notable proyección internacional, ha trabajado desde sus orígenes en una reflexión sobre teatralidad y lenguaje y ha integrado la tradición barroca y otras herencias, cultas y populares, con un sello personal e inconfundible en la confección de un teatro ritual de palabra poderosa y de un movimiento escénico y manejo y transformación de objetos sencillos, pero de gran valor poético. La muerte, tema omnipresente en su trayectoria, aparece ahora con nombre propio en homenaje a uno de sus componentes¹⁰.

4. La danza y la palabra

En su momento, La Ribot había abierto caminos a la conjunción entre la danza contemporánea y la palabra escénica. Como habían hecho –y siguen haciendo– Carmen Werner (Provisional danza), Elena Córdoba, María Muñoz (Malpelo), Lola López, Teresa Nieto, Isabel Vázquez, etc. Matarile propició el encuentro entre actores, músicos y bailarines, con la posibilidad suplementaria de intercambiar sus respectivas especialidades escénicas. En sus trabajos han colaborado Carmen Werner, Daniel Abreu, Nuria Sotelo, Mónica García, Ricardo Santana, Ruth Balbís, Janet Novás, Guillermo Weickert, etc. En las temporadas últimas algunos jóvenes coreógrafos han buscado nuevas vías de encuentro entre la palabra y la danza contemporánea: El conde de Torrefiel ha trabajado con la compañía de danza La veronal (*La chica de la agencia de viajes nos dijo que había piscina en el apartamento*). En una línea diferente, La Fármaco, dirigida por Luz Arcas, hace una lectura personal de *Esperando a Godot*, de Beckett, en *La voz de nunca*, que incorpora la palabra y la interpretación actoral a la danza¹¹.

Antonio Ruz, en *Beautiful beach*, acomete la integración de los lenguajes de la interpretación escénica, la danza y la música –con ocasional intercambio de roles– y propone una sátira de una felicidad prometida o auspiciada por el sistema como forma de relajación o descanso, convertida en una serie compulsiva de acciones, que, desde el humor, dejan ver el fracaso de una hiperactividad paradójicamente destinada a la calma. Paula Quintana presentaba *Latente*, espectáculo en el que la actriz y bailarina se acercaba a la confidencia y la introspección en la intimi-

10 Juan Sánchez –Juan de la Zaranda– fue uno de los fundadores de la compañía. Falleció en 2013.

11 El espectáculo ha recibido en estos días el Premio Ojo crítico que concede RNE.

dad cotidiana en un diálogo entre la danza contemporánea, el flamenco y una interpretación en la que palabra y gestualidad parecían prolongar las ejecuciones compulsivas de su coreografía. La confianza y la autobiografía orientaban el delicado trabajo del coreógrafo Jesús Rubio con los bailarines Álvaro Hurtado y Tania Garrido, titulado precisamente *Álvaro & Tania*. La palabra se proyectaba, o era cantada por Álvaro, acompañado por un rudimentario instrumento musical, mientras los bailarines ejecutaban una partitura que sugería su fragilidad, su necesidad de acercamiento en busca de un calor mutuo frente a una intemperie adversa y parecía conversar con el itinerario personal de los bailarines. La noción de una memoria ligada al cuerpo funcionaba como hilo conductor de este recorrido, lo que permitía reflexionar sobre el descubrimiento de los cuerpos propios y los cuerpos de los otros, la mirada y la visibilidad o invisibilidad, el contacto y la relación íntima, etc.

Desde la perspectiva complementaria, el trabajo de Valeria Alonso y Teresa Rivera, *La piel*, buscaba desde la palabra el encuentro con un movimiento que se aproximaba a la danza, en otro trabajo de marcado carácter autobiográfico que reivindicaba el contacto físico, la exposición que suponen las relaciones corporales frente a la protección que proporciona la tecnología. Y, de nuevo e inevitablemente, la consideración de la corporalidad conducía a la imagen de la muerte, cuya mostración resulta paradójicamente bella.

5. Conclusión

La escena española contemporánea ofrece una amplia diversidad temática y formal y una estimable pujanza creativa. Es posible advertir, por un lado, la pervivencia de concepciones teatrales que comenzaron a perfilarse en los ochenta, y, por otro, un creciente impulso de cambio que abre nuevas perspectivas. La situación del país en los últimos años ha acentuado una reflexión política y un compromiso asumido desde la escena, que va más allá de los asuntos concretos, porque pretende una reformulación de los lenguajes desde los que estas cuestiones deben abordarse. La lucha por hacerse presente en el espacio público, dominado por inercias, por intereses y por medios económicos, políticos y sociales poderosos, pone de relieve la precariedad de este teatro, pero es también el signo de su grandeza.

Bibliografía citada

- BECCERRA, AFONSO (2016), “El teatro de la memoria para el cambio”, *Escenas do cambio*, Santiago de Compostela, Fundación Cidade de la cultura: 173-84.
- COLOMER, JAUME (2015), “El lado oscuro”, *Artez*, 204: 76.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES (2014), *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Traducción de Horacio Pons, Buenos Aires, Manantial.
- FIDALGO, PABLO (2015), *Tres poemas dramáticos*, Isla de San Bordón, Liliputienses.
- GÁLVEZ, ELISA; ÚBEDA, JUAN (2015), *El quinto invierno*, Madrid, Pliegos de teatro y danza.
- GARCÍA, RODRIGO (2009), *Cenizas escogidas*, Segovia, La uña rota.
- GISBERT, PABLO (2015), *Mierda bonita*, Segovia, La uña rota.
- LEHMANN, HANS-THIES (2013), *Teatro postdramático*, traducción de Diana González, Murcia, Cendeac.
- LIDDELL, ANGÉLICA (2014), *El sacrificio como acto poético*, Madrid, Con tinta me tienes.
- , (2015), *Ciclo de las resurrecciones*, Segovia, La uña rota.
- LÓPEZ MOZO, JERÓNIMO (2015), *La bella durmiente. José Barbacana*, Madrid, ADE.
- LLORENTE, MARIANO; RIPOLL, LAILA (2014), *El triángulo azul*, Madrid, INAEM.
- MOLANES, MÓNICA (2015), “Bangkok, de Antonio Morcillo”, *Anagnórisis*, 12: 288-91.
- MORCILLO, ANTONIO (2014), *Bangkok*, Madrid, SGAE.
- PÉREZ-RASILLA, EDUARDO (2007), “El cuestionamiento de la ficcionalidad en el teatro”, *RILCE*, 23/2: 451-63.
- , (2014), “O Estado salvaxe. Espanha 1939. Pablo Fidalgo”, *Autobiografía de mi generación*, Vigo, Marco: 103-26.
- , (2016), “Teatro invisible, de Matarile. Un acto de resistencia y paradoja”, *Escenas do cambio*, Santiago de Compostela, Fundación Cidade de la cultura: 160-71.
- RIPOLL, LAILA (2013), *Trilogía de la memoria*, Bilbao, Artezblai.
- ROJANO, ANTONIO (2015), *La ciudad oscura*, Madrid, INAEM.
- SÁNCHEZ, JOSÉ ANTONIO (2007), *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Madrid, Visor.
- SANCHIS SINISTERRA, JOSÉ (2002), *La escena sin límites*, Ciudad Real, Ñaque.
- SIRERA, JOSEP LLUÍS (2015), “Aviso para navegantes”, *Episkenion*: 3-4.
- VELASCO, MARÍA (2015), *Librate de las cosas hermosas que te deseo*, Madrid, SGAE.