

Xavier Puchades: “Compromiso social cuando parte de la sociedad no está en el patio de butacas. Comentarios sobre *Teatro y Sociedad en la España actual*” (16 págs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

El presente monográfico, *Teatro y Sociedad en la España actual*¹, recoge las actas del congreso internacional que, bajo el mismo título, se celebró en el Castillo de Rauischholzhausen (Alemania) en septiembre de 2003. Forma parte de un conjunto de publicaciones que vienen apareciendo de forma regular desde mediados de los noventa y que, por fortuna, han ido en aumento en los últimos años². Recopilaciones de artículos que persiguen explorar determinados aspectos formales, temáticos y contextuales del teatro español contemporáneo. En la última década, los investigadores teatrales se han reunido, en ocasiones junto a creadores teatrales, para reflexionar sobre cuestiones diversas: la relación entre el teatro y el cine, la crítica periodística y las nuevas tecnologías, el análisis de las tendencias y de los autores más representativos, el tratamiento dramático de la memoria, la historia, la identidad, el cuerpo, la palabra... Evidentemente, la concepción original de estas publicaciones implica abordar todos estos temas desde una pluralidad de puntos de vista que, en algunos casos, lleva consigo el acercamiento de las diferentes comunidades científicas interesadas por el teatro español repartidas por Europa y EE.UU. De hecho, lograr esta aproximación era uno de los objetivos que guiaba el coloquio internacional que aquí reseñamos³. A pesar de que los estudios dedicados a la teoría e historia del teatro contemporáneo en España han experimentado una ligera mejoría en los últimos años, es imprescindible continuar favoreciendo el conocimiento e intercambio de esta labor entre los investigadores. En

¹ Wilfried Floeck - María Francisca Vilches de Frutos (eds.), *Teatro y sociedad en la España actual* , Frankfurt am Main / Madrid, 2004. 391 páginas.

² Quizás sea interesante dar una relación bibliográfica aproximada, posiblemente incompleta, de este tipo de trabajos: **(1994)** *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto.* (ed. John P. Gabriele), Frankfurt/M.: Vervuert; **(1995)** *Teatre español contemporáneo. Autores y tendencias.* (ed. Wilfried Floeck y Alfonso de Toro) Kassel: Reichenberger.; **(1996)** *Teatro y democracia en España (1975-1995)* (Ed. Manuel Aznar), CITEC, Barcelona; **(1999)** *Teatro histórico (1975-1998) Textos y representaciones*, (ed. José Romera Castillo), Visor Libros, Madrid; **(2000)** *Teatro contemporáneo español posfranquista. Autores y tendencias I.* (ed. Herbert Fritz y Klaus Pörtl), Berlin: Walter Frey; **(2001)** *Corps en scènes*, (ed. Roswita-Monique Martínez Thomas), Lansman - Université de Toulouse; **(2002)** *El teatro español ante el siglo XXI*, (ed. César Oliva), España Nuevo Milenio, Madrid; **(2002)** *Teatro contemporáneo español posfranquista. Autores y tendencias II.* (ed. Herbert Fritz y Klaus Pörtl), Berlin: Walter Frey; **(2002)** *Le corps grotesque*, (ed. Roswita-Christilla Vasserot), Lansman - Université de Toulouse; **(2003)** *Identidad en el teatro español e hispanoamericano contemporáneo*, (ed. Susanne Hartwig y Klaus Pörtl), Frankfurt am Main: Valentia; **(2003)** *Sexe(s) en scène(s)*, (ed. Roswita-Isabelle Reck), Lansman - Université de Toulouse; **(2003)** *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX* , ed. José Tomera Castillo, UNED-Visor Libros, Madrid; **(2004)** *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, (ed. José Romera Castillo) Visor Libros-UNED, Madrid.

³ Este encuentro internacional forma parte del proyecto de investigación Teatro y Sociedad en la España Contemporánea, subvencionado por la Comunidad de Madrid en 2002.

Xavier Puchades: "Compromiso social cuando parte de la sociedad no está en el patio de butacas. Comentarios sobre *Teatro y Sociedad en la España actual*" (16 págs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

este sentido, la editorial Vervuert Verlag ha contribuido de manera considerable a lo largo de la última década en la divulgación del teatro español y latinoamericano.

En este monográfico, pues, encontramos trabajos de estudiosos de universidades españolas (M^a Francisca Vilches de Frutos, Pilar Nieva de la Paz, Óscar Cornago Bernal, M^a Teresa García-Abad García, Antonio Fernández Insuela, Anxo Abuín González, José Antonio Sánchez, José Antonio Pérez Bowie), alemanas (Wilfried Floeck, Susanne Hartwig, Dieter Ingenschay, Cerstin Bauer-Funke, José Rodríguez Richart, Klaus Pörtl), estadounidenses (Antonio B. González, John P. Gabriele, Dru Dougherthy, Phyllis Zatlin), francesas (Antonia Amo Sánchez, Isabelle Reck, Monique Martinez), británicas (Derek Gagen), suizas (Yvette Sánchez) e italianas (Silvia Monti). A estos veinticuatro investigadores hay que sumar la participación de Ernesto Caballero, cuya presencia coincidía con el estreno de una producción alemana de su obra *Auto* y que, al parecer, se pudo ver durante el mismo congreso. Convendría advertir, sin embargo, que en esta polifonía de investigadores se echa de menos la presencia de catalanes, valencianos, andaluces, vascos... Lo que quizás haya influido también en la selección de los autores dramáticos estudiados, ya que la mayoría desarrolla o ha desarrollado su obra dramática y escénica en Madrid. Únicamente, Anxo Abuín aporta el nombre de un autor poco conocido fuera de Galicia, Gustavo Pernas⁴. En otras palabras, ¿cuándo se establecerá la comunicación necesaria para poder conocer de una forma normalizada lo que sucede en el ámbito de la creación y la investigación teatral entre las diferentes Comunidades Autónomas? Hasta que esto no ocurra, se seguirá ofreciendo una visión parcial de lo que es el teatro en España.

En conjunto, *Teatro y sociedad en la España actual*, como suele ocurrir con los trabajos colectivos, resulta desigual, con artículos que abren sugerentes líneas de investigación frente a otros en los que el corpus parece totalmente aleatorio e improvisado y cuyas conclusiones resultan poco novedosas. Gran parte de estos trabajos, en especial los de la segunda parte, parecen respaldar la hipótesis (o conclusión) que en la presentación exponen los editores Wilfried Floeck y M^a Francisca

⁴ Precisamente, Anxo Abuín se encuentra vinculado a un proyecto de investigación titulado: *Bases metodológicas para una Historia comparada de las literaturas en la Península Ibérica*. Queremos aprovechar para señalar la reciente aparición de un voluminoso catálogo de autores gallegos: *Catálogo de dramaturgos gallegos 1973-2004. De abreinte ata hoxe*, Mar Nogueira (dir.), Xunta de Galicia - Consellería de Cultura, Comunicación social e turismo - IGAEM - CDAEM, Santiago de Compostela, 2005.

Xavier Puchades: "Compromiso social cuando parte de la sociedad no está en el patio de butacas. Comentarios sobre *Teatro y Sociedad en la España actual*" (16 págs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

Vilches de Frutos. Para estos autores, el teatro español ha mantenido una permanente conexión con las problemáticas sociales que, supuestamente, preocuparían al espectador. Y esto es así a pesar de que, desde los años ochenta, el teatro en España se habría caracterizado por una pluralidad de nuevas formas posmodernas que, en principio, podrían llevar a pensar en una temática predominantemente despolitizada. Todo lo contrario, según Floeck y Vilches de Frutos, el teatro reciente habría sabido adaptarse al desencanto político y a la pérdida de las grandes ideologías para superarlo y ocuparse de "temáticas comprometidas" como la violencia urbana cotidiana, la drogadicción, la xenofobia, la marginación, el desempleo, el impacto de las nuevas tecnologías o la incorporación de la mujer a la vida profesional. Como expone Floeck en su artículo dedicado a la existencia de una "ética posmoderna": el teatro español actual se caracterizaría por poseer rasgos estilísticos y estéticos posmodernos que expresarían una visión del mundo posmoderna; sin embargo, este teatro no rechazaría planteamientos éticos ni de compromiso social. Un compromiso que se diferencia del de los años 60 por su carácter indirecto e implícito⁵.

Esta *combatividad social*, según sugieren los editores, habría sido incentivada por una pésima gestión pública del teatro. Y es que, para comprender la creación teatral en el periodo democrático, es necesario tener en consideración cuestiones como el sistema de subvenciones públicas, el proceso de descentralización política o los cambios institucionales operados en los teatros públicos. Sin embargo, ninguno de los estudios recogidos en este monográfico permite discernir claramente en qué ha consistido esa implicación de la gestión teatral en la creación de un canon autorial. No queremos afirmar con esto que dicha implicación no exista, sino que no es objetivamente demostrada en ningún momento. En el espinoso tema del canon, habría que tener en cuenta el canon que establece el público (la taquilla) y, en ese sentido, el que conforman los diferentes sistemas de producción teatral (público, privado y alternativo), y el canon que hemos ido modelando los propios investigadores y críticos⁶. En esta línea, resulta interesante comparar los nombres de los autores estudiados en otro monográfico similar al que aquí comentamos, dirigido por Wilfried Floeck y Alfonso de Toro y editado hace

⁵ En artículos anteriores, Floeck se ha referido a un "realismo posmoderno". Véase Wilfried Floeck, *Estudios críticos sobre el teatro español del siglo XX*, Vervuert Verlag, Frankfurt, 2003.

⁶ Quizás examinando los diferentes sistemas de producción teatral, podríamos descubrir que esa supuesta pluralidad posmoderna de formas dramáticas, que a veces parece indefinible, no es tan difícil de acotar y describir con un mínimo de objetividad.

Xavier Puchades: "Compromiso social cuando parte de la sociedad no está en el patio de butacas. Comentarios sobre *Teatro y Sociedad en la España actual*" (16 págs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

diez años. De la veintena de autores estudiados entonces, en el presente estudio siguen siendo analizados, con mayor o menor atención, cinco de ellos: José Luis Alonso de Santos, Jose Sanchis Sinisterra, Alfonso Sastre, Paloma Pedrero y Domingo Miras. ¿Qué ha ocurrido con el resto?⁷ Lógicamente, en una década han surgido nuevos autores dramáticos, incluso una nueva promoción parece haberse consolidado. Sin embargo, frente a los autores más consagrados, los más recientes - algunos de ellos deberían dejar de ser llamados de una vez "jóvenes" - suelen ser estudiados en grupo con el fin de demostrar alguna teoría o característica común que los una *generacional* o *posmodernamente*⁸. Susanne Hartwig llega incluso a manejar un corpus compuesto por autores pertenecientes a las últimas promociones de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. Aparte de los cinco autores citados más arriba, encontramos aproximaciones a la obra de otros que despuntaron durante la Transición así como de algunos que desarrollaron su teatro a lo largo de la dictadura y que han continuado escribiendo llegada la democracia. Nos referimos a Ignacio Amestoy, Alberto Miralles, Lourdes Ortiz, Buero Vallejo y José María Rodríguez Méndez. En estos casos, se trata de demostrar la continua adaptación a los nuevos tiempos de estos autores gracias a la "temática comprometida" de algunas de sus últimas obras. Este interés por el teatro textual, la palabra y el autor dramático no se traduce en un interés paralelo por la puesta en escena y la recepción crítica, por lo que el estudio teatral se limita básicamente a lo literario. Únicamente encontramos dos excepciones: la reflexión que José A. Sánchez realiza sobre la *dramaturgia del cuerpo* y la aproximación que Óscar Cornago Bernal propone a la obra de Albert Boadella y Els Joglars desde el concepto de *teatralidad*. En nuestra opinión, este descuido por el teatro no textual y, en general, por la puesta en escena y la recepción crítica sigue incidiendo sobre esa parcialidad con que se viene estudiando la realidad teatral en España.

⁷ Los autores estudiados eran: Alfonso Paso, Ana Diosdado, Alfonso Sastre, Fernando Arrabal, Agustín Gómez Arcos, Manuel Martínez Mediero, Francisco Nieva, Antonio Gala, Domingo Miras, José Luis Alonso Santos, Fermín Cabal, Josep Maria Benet i Jornet y José Sanchis Sinisterra. Floeck, además, prestaba atención en uno de sus análisis a las "dramaturgas españolas contemporáneas": Ana Diosdado, Lidia Falcón, Maribel Lázaro, Paloma Pedrero, Pilar Pombo, María-José Ragué Arias, M^a Manuela Reina, Carmen Resino y Concha Romero. Nos referimos a *Teatre espanyol contemporáneo. Autores y tendencias*. Kassel: Reichenberger, 1995.

⁸ En este sentido, encontramos referencias a las obras de Borja Ortiz de Gondra, Rodrigo García, Lluïsa Cunillé, Sergi Belbel, Paloma Pedrero, Ernesto Caballero, Pedro Manuel Villora, Juan Mayorga, Itziar Pascual, Yolanda Pallín, Gustavo Pernas, Raúl Dans...

Los veinticinco estudios se encuentran repartidos en tres partes: dos en la primera, titulada *Teatro y democracia: Cambios sociopolíticos y gestión cultural*; diez en la segunda, *Canon autorial y escénico: Lo sociopolítico como elección dramática*; y trece en la tercera, *La renovación de los lenguajes teatrales: discursos textuales y escénicos*. Esta última parte recoge algunos de los trabajos que nos han resultado más atractivos. Como decíamos, ante un objetivo tan ambicioso como el de demostrar la influencia de la gestión cultural en la definición del canon autorial, genérico y escénico, los dos únicos artículos que se dedican a ello resultan, cuanto menos, insuficientes. El primero, "Creación autorial y gestión teatral", lo firma M^a Francisca Vilches de Frutos, quien concluye que las medidas tomadas desde la gestión teatral pública y privada habrían incidido negativamente en la conformación de un canon autorial. Podría incluso pensarse, según la exposición de la autora, que se habría creado un canon de autores "descontentos" con el sistema de producción teatral que les ha tocado sufrir. Cabría preguntarse, sin embargo, si dicho sistema no ha exigido en todo este tiempo otro modelo de autoría incluyendo la de la escritura dramática. De hecho, ha habido multitud de autores que han desarrollado una serie de estrategias para ver en escena sus obras de manera regular. Para ello, la conformación de compañías propias, la existencia de ciertas subvenciones o el mismo nacimiento de las salas alternativas son cuestiones decisivas para entender la implicación de la gestión teatral en la creación dramática. Profundizar en estos fenómenos demostraría también que los nuevos autores nunca han actuado como "gestores" de las salas alternativas, como se ha dicho en algunos estudios, incluido este. Vilches de Frutos tampoco realiza una clara descripción de las gestiones llevadas a cabo por los gobiernos socialista y popular para poder diferenciarlas, por lo que algunas afirmaciones resultan un tanto ambiguas y contradictorias. Por ejemplo, ¿en el periodo del gobierno popular se apoyó más a los autores vivos desde los centros oficiales o se les abandonó en salas alternativas y lecturas dramatizadas? Por último, tampoco se concreta demasiado sobre las diferencias entre la gestión teatral privada, la pública y la mixta, quizás porque en algunos casos, es cierto, resulta complicado apreciar diferencias, aunque obviamente existan. A un modelo de gestión mixta está dedicado, precisamente, el estudio de Antonio B. González, quien analiza el teatro de La Abadía de Madrid como un caso de teatro "semi-oficial" que el autor caracteriza de "fenómeno histórico" dentro del debate en torno al patrocinio oficial de las artes

Xavier Puchades: "Compromiso social cuando parte de la sociedad no está en el patio de butacas. Comentarios sobre *Teatro y Sociedad en la España actual*" (16 págs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

escénicas en España. Por este motivo, González realiza una breve revisión histórica para establecer, después, puntos en común entre La Abadía y las propuestas de una "escena experimental", desarrolladas por intelectuales republicanos como Rivas Cherif, antes de que estas fuesen truncadas definitivamente por la Guerra Civil. José Luís Gómez, pues, recuperaría ese tipo de proyectos al concebir el teatro como una iniciativa particular cuyos rasgos principales serían el dinamismo, la vitalidad y la actualidad frente al teatro defendido por el Poder de carácter museístico⁹. En este sentido, La Abadía es ejemplar en la relación con su público y por extensión con su sociedad, al participar con sus producciones en los debates de interés social. Un teatro que, además de proporcionar un "placer inteligente" al espectador, gracias a un repertorio variado y heterogéneo, desarrolla una importante tarea pedagógica como "cantera de actores". Antonio B. González concluye que La Abadía evidencia, por los motivos expuestos, un nuevo pacto entre el intelectual independiente, su comunidad y las instituciones que la representan. Un pacto favorecido, afirma el autor, por el liberalismo democrático del momento. Ante este supuesto ambiente político tan favorecedor, nos asalta la duda de por qué entonces no surgieron ni surgen más proyectos de similares características.

Como decíamos más arriba, la segunda parte del monográfico aborda el análisis de un conjunto de obras que presentan una clara temática "sociopolítica", entendida esta en un sentido bastante amplio. Así pues, encontramos algunos trabajos que reflexionan sobre el efecto que los cambios sociales y culturales de los últimos tiempos han provocado en la construcción de la identidad de hombres y mujeres. Dieter Ingenschay señala, por ejemplo, la práctica ausencia de estudios en España sobre un mito tan relevante en nuestra cultura como es el del "macho". Una carencia teórica que el teatro más reciente ha suplido en la práctica con piezas como *La llamada de Lauren* (1986), *¡Homes!* (1994) o *Dedos* (1998) en las que se denuncia la construcción social de la identidad sexual masculina por medio del descentramiento de las matrices culturales del machismo. En este sentido, Pilar Nieva de la Paz plantea una cuestión complementaria a la anteriormente expuesta. Esta autora estudia la manera en que los autores dramáticos masculinos han utilizado una serie de modelos femeninos, aparecidos con la democracia, que han supuesto la redefinición social de los roles masculinos. Otro

⁹ Muchas salas alternativas se definirían de manera muy parecida. Otra cosa es que cumplan con su programa estético y, de algún modo, ideológico.

Xavier Puchades: "Compromiso social cuando parte de la sociedad no está en el patio de butacas. Comentarios sobre *Teatro y Sociedad en la España actual*" (16 págs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

acertado criterio que ha guiado la conformación del corpus escogido por la autora ha sido la selección de obras en clave de comedia estrenadas con cierto éxito comercial entre 1999 y 2003¹⁰. Se aprecia entonces una serie de modelos femeninos novedosos, como el de la "profesional de éxito" (actual versión de la "mujer sola"), u otros tipos tradicionales igualmente actualizados como el de la "mujer fatal" o el de la "mujer loca". Más allá de evidenciarse ciertos temores masculinos en las obras analizadas, Nieva de la Paz afirma que los autores abordan esta cuestión desde una pluralidad de posiciones con la intención de reclamar un cambio urgente en la mentalidad y en el comportamiento de la sociedad. Evidentemente, el éxito de este tipo de propuestas teatrales va más allá de una posible "demanda social" de lo que la autora considera uno de los "problemas más acuciantes" de la sociedad española actual. Un estudio complementario de otras obras que traten este tema en clave dramática así como la inclusión de textos escritos por mujeres proporcionarían, sin duda, nuevos modelos femeninos. Y es que no deja de ser interesante constatar la aparición en escena de multitud de piezas dedicadas a la "guerra de sexos" en el reciente cambio de siglo. Las actrices de T de Teatre han comentado en alguna ocasión la gran asistencia de espectadoras a sus obras; no estaría de más conocer, pues, qué sector de la población ha *consumido* en mayor número este tipo de propuestas y tratar de averiguar la razón.

De algún modo, el compromiso vendría determinado por la atención que se presta a problemáticas de ciertos sectores sociales marginados. La cuestión del género y el tema de la sexualidad que acabamos de ver parece afectar especialmente al colectivo de mujeres. Resulta curioso señalar que los problemas profesionales y sentimentales de estas se suelen tratar habitualmente con cierta libertad e ironía, algo que no sucede con otras problemáticas que afectan a otros grupos sociales como el de los inmigrantes. Quizás la progresiva inserción de la mujer en el actual sistema social permita esa reducción o eliminación del dramatismo. En este sentido, creemos sintomática esa ausencia de ironía al abordar la cuestión de la inmigración que evidencia, entre otras cosas, un distanciamiento ante la figura del inmigrante. Su tratamiento ficcional a veces

¹⁰ Las obras analizadas son: (1994) *Homes!*, de varios autores y T de Teatre; (1999) *Aurora*, de Domingo Miras; (2000) *Cuando las mujeres no podían votar*, de Alberto Miralles; (2001) *Cierra bien la puerta*, de Ignacio Amestoy; (2001) *¡Hay motín, compañeras!*, de Alberto Miralles; (2001) *Te quiero muñeca*, de Ernesto Caballero; (2001) *Bésame mucho*, de Pedro Manuel Villora; (2001) *Un busto al cuerpo*, de Ernesto Caballero; (2001) *¡Entiendemetuami!*, de Eloy Arenas; (2003) *La comedia de Carla y Luisa*, de José Luis Alonso de Santos.

Xavier Puchades: "Compromiso social cuando parte de la sociedad no está en el patio de butacas. Comentarios sobre *Teatro y Sociedad en la España actual*" (16 págs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

roza un exceso de idealismo y, en ocasiones, una compasión melodramática. Quizás por ello, los autores escojan personajes xenófobos con la posible intención de advertir al espectador de su potencial comportamiento racista. Sin embargo, cada vez parece más necesario que sean los mismos inmigrantes quienes se den voz a sí mismos, que se favorezca realmente en escena un diálogo intercultural en proyectos teatrales de todo tipo. En una palabra: que el inmigrante salga a la escena pública. ¿Cuántos inmigrantes van hoy al teatro? ¿Un teatro comprometido socialmente con esta problemática no habría de contar con sus principales protagonistas? Si el teatro verdaderamente refleja nuestra sociedad, la ausencia de creadores y espectadores inmigrantes en nuestros teatros delata un proceso sociocultural todavía por asumir. ¿Por qué hablar por el otro cuando el otro podría hablar por sí mismo? Algo parecido ocurre con la construcción del "joven" por parte de algunos dramaturgos, con esa tendencia a mostrarlo como un delincuente drogadicto. Si de reflejar con exactitud la realidad social española se trata, habría que empezar a hablar de otros modelos de jóvenes y, de paso, de otras drogas. Por cierto, no parece muy fidedigno limitar el consumo de drogas a los jóvenes. Ernesto Caballero, por ejemplo, escribió a principio de los 90 una excelente pieza breve, *Mientras miren* (1992), en la que cuestionaba ciertos prejuicios en este sentido.

Así pues, en cuanto al tema de la inmigración, encontramos un estudio de John P. Gabriele sobre *Ahlán* (1995) de Jerónimo López Mozo, cuyo objetivo consiste en demostrar el empleo actualizado de estrategias propias del teatro documento (con Piscator como modelo) para "exponer" la historia de un inmigrante que consigue llegar a nuestras costas. Un drama individual que se proyecta en una situación social global. De nuevo, se manifiesta la actualidad social que han sabido mantener en su obra algunos autores con una larga trayectoria. Por otro lado, Phyllis Zatlin revisa dos obras de autores más recientes que tienen en común su condición de "obras de aprendizaje" (maestro/discípulo). Ambas exploran también el rebrote del neonazismo: una de manera local (*Cachorros de negro mirar*, de Paloma Pedrero), y la otra de forma global (*El traductor de Blumemberg*, de Juan Mayorga)¹¹.

Antonia Amo Sánchez abre su estudio con una interesante reflexión: "me da la sensación de que en los últimos treinta años el teatro español avanza, pero, en un panorama teatral más próximo a la continuidad que a la ruptura, se siguen utilizando

¹¹ La obra de Mayorga puede leerse en nuestra colección.

Xavier Puchades: "Compromiso social cuando parte de la sociedad no está en el patio de butacas. Comentarios sobre *Teatro y Sociedad en la España actual*" (16 págs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

postulados similares para definir lo que antes era pre-moderno, lo que fue posmoderno y lo que ahora sería pos-posmoderno (o transmoderno)" (151) Sin embargo, quienes emplean estos criterios descriptivos y clasificatorios no son los autores, sino quienes los estudiamos. Como dice acertadamente Floeck en su estudio sobre la posmodernidad teatral: los conceptos teóricos que sirven para caracterizar el arte y la literatura de una época han de adaptarse a la práctica artística y literaria de esa época y no al revés. Y es que, en ocasiones, los análisis de la obra de algunos autores se han realizado de una manera un tanto precipitada. Amo Sánchez demuestra que esa aparente sensación de "continuidad" a la que se refería más arriba, se ve cuestionada al revisar con atención el teatro de Alonso de Santos. Advierte entonces una evolución más formal que temática que ha afectado a los planteamientos ideológicos del autor. Para ello, compara *La estanquera de Vallecas* (1981) y *Bajarse al moro* (1985) con *Yonquis y Yanquis* (1996) y *Salvajes* (1997), obras en las que temáticamente encontramos cuestiones relacionadas con la juventud, la delincuencia, el mundo de las drogas y la xenofobia¹². En el último teatro de Alonso de Santos se aprecia un lenguaje más agresivo y escatológico, un sentimiento de derrota, de desahucio intelectual y ético que el autor trata de salvar depositando la esperanza en los mayores como representantes de cierta autoridad moral. La carga irónica y humorística de los 80 ha desaparecido, la esperanza ya no se confía a la grotesca resistencia ingenua e idealista de los jóvenes. Hay un segundo estudio sobre la obra de Alonso de Santos de José Rodríguez Richart en el que se evidencia la capacidad del autor vallisoletano para plantear conflictos sociales de la realidad española que exigen soluciones. De algún modo, Rodríguez Richart viene a confirmar la tesis de Amo Sánchez. En una línea temática, Cerstin Bauer-Funke compara dos obras de José María Rodríguez Méndez: *La marca de fuego* (1986) y *Leyenda áurea* (1998). Obras ambientadas en un mundo marginal de delincuentes y drogadictos caracterizado por la decadencia moral y la violencia y que Bauer-Funke considera "casi dramas posmodernos". En *Leyenda áurea* confluyen la corriente de crítica social del autor y la "espiritual-misterioso-religiosa". En este texto se narra, a modo de hagiografía, la pasión de un delincuente y su salvación espiritual final. En nuestra opinión, denominar

¹² Muy acertadamente, la autora cuestiona la definición de la obra de este autor como "sainete" y propone la de un neocostumbrismo inscrito en la "poética de lo cotidiano" según la ha definido Wilfried Floeck. Sin embargo, creemos que es el teatro de Fermín Cabal el más próximo a esa posible "poética de lo cotidiano". Una poética que conectaría con una corriente teatral europea que en los años 70 fue denominada, precisamente, "teatro de lo cotidiano".

Xavier Puchades: "Compromiso social cuando parte de la sociedad no está en el patio de butacas. Comentarios sobre *Teatro y Sociedad en la España actual*" (16 págs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

posmodernas (o casi) las obras de Alonso de Santos y Rodríguez Méndez supone forzar demasiado ese posible equilibrio entre formas posmodernas y contenidos éticos propuesto por Floeck.

Por su parte, Derek Gagen realiza un sugestivo y necesario repaso de algunas de las obras que Buero Vallejo escribió y estrenó durante el periodo de transición democrática. Una tetralogía compuesta por *Lázaro en el laberinto*, *Diálogo secreto*, *Jueces de la noche* y *Música cercana*, que muestra el desarrollo de un proceso de "concienciación personal y colectiva" en la obra del autor. Resulta interesante comprobar que Buero Vallejo recibió críticas muy parecidas a las que han recibido hoy algunos autores interesados en sumergirse en cuestiones de conciencia individual. Buero Vallejo fue demasiado subjetivo e íntimo en la dictadura y excesivamente explícito en sus denuncias durante la transición... ¿No demuestran esas críticas el verdadero valor de resistencia de este autor? También ese deseo de Buero Vallejo de inquietar al espectador remite a las intenciones de algunos autores recientes. Derek Gagen habla de una "dramaturgia integradora" que indaga rigurosamente en la realidad político-social española y que, además, se sumerge en la conciencia individual. Paralelamente, Derek Gagen cita algunas esclarecedoras anécdotas personales sobre la recepción de Buero Vallejo en España y en el extranjero.

La problematización de la Historia viene representada por un único artículo de Antonio Fernández Insuela en el que se defiende, una vez más, que no todo el teatro español de los 90 ha estado de espaldas a la realidad, enfrascado en un "arte deshumanizado" de ideología conformista y conservadora¹³. Fernández Insuela llama la atención sobre la continua presencia de ciertos personajes históricos del mundo literario o artístico que estuvieron vinculados al Poder en el siglo XVII (Quevedo, Góngora, el Conde de Villamediana, María Inés Calderón y Velázquez relacionados de muy diversas maneras con el Conde-Duque de Olivares) y en el siglo XVIII (Félix de Samaniego). Referencias históricas empleadas desde distintas orientaciones formales y con propósitos ideológicos diferentes de acuerdo a un contexto político determinado. Para ello, hace referencia a obras de Eduardo Galán e Ignacio Amestoy, aunque dedica mayor atención a este último y, en concreto, a su obra *La zorra ilustrada o Samaniego*

¹³ A veces convendría citar nombres, ¿qué creadores representan hoy ese arte deshumanizado? Y, si es así, ¿puede este considerarse como conformista y conservador?

Xavier Puchades: "Compromiso social cuando parte de la sociedad no está en el patio de butacas. Comentarios sobre *Teatro y Sociedad en la España actual*" (16 págs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

en *el Madrid de Carlos III* (1996). Otra ficcionalización de un literato del pasado encontramos en el homenaje que Alfonso Sastre hizo a su admirado Edgar Allan Poe en *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?* (1990), obra que analiza detenidamente Silvia Monti en uno de esos estudios que animan a leer o releer la obra estudiada. Un homenaje sincero, el de Sastre a Poe, que no viene auspiciado por ningún encargo para celebrar una de esas efemérides oficiales tan de moda a finales de los 90. Algo parecido puede decirse de *El local de Bernardeta* A. de Lourdes Ortiz, estrenada tres años antes de la desmedida celebración teatral del centenario lorquiano. Dru Dougherty desentraña la actitud desmitificadora y subversiva de la dramaturga ante ciertos mitos que la aleja de lo que, en un primer momento, podría parecer una parodia posmodernista. Ortiz "lupaniza" *La casa de Bernarda Alba*, al igual que Valle-Inclán hizo en su momento con figuras de enorme prestigio cultural. En los autores de estos tres últimos trabajos, el compromiso social se dirigiría, entre otras cosas, hacia la reivindicación de una necesaria y constante revisión del pasado histórico y cultural.

Poco a poco, nos vamos introduciendo en la tercera parte del monográfico dedicada a cuestiones formales¹⁴. Hacemos nuestra primera parada en dos estudios que exploran las relaciones entre el teatro y el cine. Estudios que, de nuevo, resultan eficazmente complementarios. J.A. Pérez Bowie recuerda que en el teatro actual se ha dado cierta tendencia debilitadora de la narración convencional que no ha supuesto, sin embargo, una disolución completa de la misma. Aparecen así una serie de textos dramáticos "problemáticos" que al ser llevados a la pantalla sufren un proceso de narración "desproblematizada"¹⁵. Salvo excepciones "culturalistas", el cine recupera y reordena la historia original de estos textos dramáticos transgresores y los somete a sus presupuestos de "mímesis naturalista". Así, por ejemplo, los elementos poético-simbólicos de García Lorca o el esperpento de Valle-Inclán sufren una reductora lectura documentalista, y las reflexiones metadiscursivas se eliminan o sufren fallidos intentos

¹⁴ (1999) *Relaciones entre el cine y la literatura: el teatro en el cine*, (ed. J.A. Ríos Carratalá - John D. Sanderson), Universidad de Alicante, Alicante; (2000) Asunción Gómez, *Del escenario a la pantalla: la adaptación cinematográfica del teatro español*, University of North Carolina Press, North Carolina; (2001-2002) *Teatro y cine: la búsqueda de nuevos lenguajes expresivos* 2 vols. (ed. M^a Fca. Vilches de Frutos), *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 26.1, 27.1; (2002) *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. (ed. José Romera Castillo), Visor, Madrid; (2003) *La adaptación cinematográfica de textos literarios*, (ed. J.A. Pérez Bowie), Plaza, Salamanca.

¹⁵ Las películas analizadas son: (1987) *Divinas palabras*, de José Luis García Sánchez; (1990) *¡Ay, Carmela!*, de Carlos Saura; (1992) *Una mujer bajo la lluvia*, de Gerardo Vera, donde se adapta una obra de Neville, *La vida en un hilo*; y (1998) *Yerma*, de Pilar Távora.

Xavier Puchades: "Compromiso social cuando parte de la sociedad no está en el patio de butacas. Comentarios sobre *Teatro y Sociedad en la España actual*" (16 págs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

de adaptación. Por su parte, M^a Teresa García-Abad García realiza un interesante estudio comparativo de las adaptaciones teatral y fílmica de una misma novela: *El lápiz del carpintero*, de Manuel Rivas. Una narración formalmente "problemática" que, según el análisis de la autora, habría adaptado de manera más fidedigna la propuesta teatral de Ánxeles Cuña. Estamos, por cierto, ante uno de los pocos ejemplos del monográfico donde se tiene en cuenta lo escénico y lo textual, incluso la recepción crítica.

Una serie de artículos proponen diversos conceptos destinados a describir el teatro contemporáneo español: *la teoría del no-lugar* (Anxo Abuín), *la técnica de estímulos autónomos* (Susanne Hartwig), *la estética de los translúcido* (Monique Martínez), *la dramaturgia de la ironía interrogante* (Isabelle Reck), *el ritmo* (Yvette Sánchez) o *la dramaturgia del cuerpo* (Jose A. Sánchez). Sobre el *no-lugar* hemos hablado en alguna ocasión en esta revista cuando analizábamos la obra de Lluïsa Cunillé, Anxo Abuín desarrolla teóricamente el conocido concepto de Marc Augé para localizarlo en otros autores contemporáneos pertenecientes a las diversas nuevas dramaturgias del Estado (Raúl Dans, Gustavo Pernas, Paco Sanguino, Rafael González, Arturo Sánchez Velasco, Alejandro Jornet, Borja Ortiz de Gondra, Ernesto Caballero...) Abuín proporciona una útil herramienta para, como él mismo argumenta, repensar las nacientes experiencias perceptivas del espacio y el tiempo en el teatro contemporáneo. Únicamente, podría cuestionarse la exactitud en la adscripción de algunos espacios a la noción de *no-lugar* al igual que cierta restricción en el sentido que el uso de este tipo de espacio posee. ¿Es la calle un *no-lugar*? ¿Todos los autores emplean, por ejemplo, el espacio del metro con similares intenciones? ¿Podríamos entender el interior de una casa, que no ha desaparecido por completo como contexto dramático, como un *no-lugar*? Por otro lado, más allá de que estos lugares sean el medio del neonarcisismo (Lipovetsky), son también los espacios en los que se cuestiona, en los que se abre una puerta a la emoción y a la posibilidad de la relación interpersonal. Tampoco parece casual que los *no-lugares* puedan ser frecuentados tanto por "turistas" como por "vagabundos". De Susanne Hartwig conocemos algunos sugerentes artículos sobre Rodrigo García y sobre el uso del color en la puesta en escena contemporánea¹⁶. En esta ocasión, como decíamos más arriba, saca provecho de un corpus, en un principio

¹⁶ (2002) "Tendrás una imagen confusa de ti. *Matando horas* de Rodrigo García", *Gestos* n°34, noviembre, p.69-91; (2002) "¿La escena en busca de teatralidad? Reflexiones sobre el uso del color en el Festival alternativo de 2001", *Acotaciones* n°8, Resad-Madrid, p.73-91.

Xavier Puchades: "Compromiso social cuando parte de la sociedad no está en el patio de butacas. Comentarios sobre *Teatro y Sociedad en la España actual*" (16 págs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

sorprendente, de autores que acaban de licenciarse en la RESAD. Hartwig propone una interesante reflexión sobre la contextualización de la escritura dramática reciente en el conjunto de los medios de comunicación, y sobre la condición "agujereada" de texto dramático contemporáneo. En este sentido, propone una tipología: (a) textos lineales, con o sin elipsis, (b) textos que rozan el caos y (c) textos híbridos. Estos últimos son los más habituales, lo que confirma, una vez más, que la nueva dramaturgia se sitúa en un territorio intermedio entre la ruptura formal y el mantenimiento de ciertas estrategias dramáticas convencionales. Al final, la autora plantea una pregunta clave sobre el uso de esos "huecos": ¿la fragmentación actual supone una verdadera evolución hacia nuevos territorios estéticos o, simplemente, estamos ante estrategias estimulantes de meras gratificaciones inmediatas, potenciadoras de un teatro de sabor más bien insípido?

La *estética de lo translúcido* a la que se refiere Monique Martínez es una nueva vuelta de tuerca de lo que Sanchis Sinisterra denominó a principio de los 90 "teatro menor" o "drama sustractivo". Martínez estudia, precisamente, una obra del autor valenciano, *Sangre lunar* (2003) para demostrar el compromiso social de un tipo de teatro al que se le ha acusado en numerosas ocasiones de refugiarse en el esteticismo. Se trata de demostrar, pues, que la transgresión de las formas teatrales implica la propuesta de nuevos códigos comunicativos, nuevas reglas de intersubjetividad que se trasladan, igualmente, a la relación que se establece entre espectador y autor. Ante la renuncia a la omniscencia que hace el dramaturgo, según Martínez, nos mostramos un tanto escépticos. No hay que olvidar que, a pesar de que Sanchis Sinisterra no "impone" una interpretación cerrada, sí que "impone" las reglas interpretativas. Isabelle Reck analiza la obra de varios autores, especialmente la de Rodrigo García, para definir el humor presente en los nuevos dramaturgos como *ironía interrogante*. Esta ironía se caracteriza, entre otras cosas, por la mordacidad, el cinismo, la provocación y la paradoja. Reck describe media docena de procedimientos dramatúrgicos presentes en la *ironía interrogante*: (1) Descentramiento del diálogo y predominio de formas pseudo-monologales, (2) Fragmentación y sus derivados, (3) Hiperrealismo violento y escatológico, (4) Hibridación genérica, discursiva y semiótica; y otros, un poco confusos, como la "teatralidad de la memoria", que tiene que ver con la anacronía o manipulación intencionada de hechos históricos, y la "poética de la *aparición*-

desaparición", que examina los confusos límites entre la vida y la muerte. Se trata, pues, de un nuevo concepto de humorismo que hereda del pirandelliano el estímulo a la reflexión al tiempo que conjuga el neo-nihilismo posmodernista y su humorismo vacío. Un humor híbrido que Reck ha tanteado en estudios anteriores y que no acaba de perfilarse con claridad, aunque se aproxime certeramente a ese extraño sentido del humor que han demostrado muchos autores recientes. Lo que sí que queda bastante en el aire, es la reflexión que Yvette Sánchez plantea sobre el ritmo como paradigma estético del teatro español actual. Entre otras razones, porque prescinde del ritmo escénico en textos dramáticos que, precisamente, dependen enteramente de este. Es impredecible, por ejemplo, el ritmo que un texto de Rodrigo García puede tomar al ponerlo en escena, incluso textualmente puede parecer retóricamente rápido y, sin embargo, resolverse de manera ralentizada. Por otro lado, resulta injusto realizar generalizaciones como que en el teatro de Cunillé "no existe ninguna dinámica de cambios de ritmos" cuando existe un ritmo, aunque sea diferente. No es casual que el director habitual de la autora, Xavier Albertí, sea músico. En una palabra, para el estudio de la modalidad rítmica que presenta cada texto se hace imprescindible tener en cuenta su puesta o puestas en escena.

Óscar Cornago Bernal propone un necesario replanteamiento de la noción de *teatralidad*¹⁷. Reflexiona primero sobre las causas por las que "lo teatral" sigue teniendo una fuerte connotación peyorativa precisamente en el contexto de una sociedad hiperteatralizada. La pregunta clave que se hace el autor - y posiblemente muchos creadores - es cómo el teatro puede competir con el cine y la televisión en una economía de consumo ante la que este, más que ofrecer resistencia, ha sido dejado de lado. ¿Cuál es la *teatralidad* que le queda al teatro para ser un medio artístico eficaz? Cornago Bernal distingue entonces dos caminos que el teatro ha investigado a lo largo del siglo XX que, de algún modo, supondrían trascender los límites ambiguos entre la ficción y la realidad. Es decir, ha habido una corriente que ha aprovechado y potenciado la condición ficcional del teatro y otra que ha forzado su presencia real. Este segundo camino ha sido explorado por la *performance* y el teatro posdramático, mientras que el primero, el de la ficción, lo han transitado creadores como Els Joglars a los que,

¹⁷ Véase del mismo autor: *Pensar la teatralidad. Miguel Romero Esteo y las estéticas de la modernidad*, Fundamentos, Madrid, 2003.

Xavier Puchades: "Compromiso social cuando parte de la sociedad no está en el patio de butacas. Comentarios sobre *Teatro y Sociedad en la España actual*" (16 págs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

precisamente, Cornago Bernal dedica este estudio. El colectivo catalán habría centrado su búsqueda en las "realidades específicamente teatrales" desde la austeridad formal y la tosquedad, única manera de combatir a la creciente *teatrería* de la actual sociedad. Según Cornago Bernal, las formas milenarias del teatro han de ser puestas de nuevo al servicio del desvelamiento. José Antonio Sánchez explora, precisamente, el otro camino de *teatralidad* al que se refiere Cornago Bernal, el de la *performance*. Frente al repetido rescate del *teatro de la palabra*, Sánchez reivindica la aparición de numerosos creadores interesados en lo que denomina la *dramaturgia del cuerpo* que, tras años de búsqueda, han ido consolidando sus propuestas. Sánchez comienza su recorrido por Joan Brossa quien, a pesar de tener muy en cuenta el cuerpo, lo emplea todavía como simple soporte de signos. Albert Vidal es, posiblemente, el gran incitador de la dramaturgia del cuerpo en unos años en que, según Sánchez, se produjo una gran confusión cultural que impedía discernir entre las diferentes opciones escénicas. En opinión del autor, fue la danza contemporánea la que hizo retornar en los 80 la corporalidad y la gestualidad al teatro cerrado. Después llegó la eclosión del teatro visual español a principio de los 90 con Zotal, Fura dels Baus, La Cubana, Atalaya, Arena Teatro... con el predominio de una tendencia estetizante. Es a lo largo de los 90, cuando aparece una "nueva danza" que puede ser ya adscrita a la dramaturgia del cuerpo con artistas como La Ribot u Olga Mesa, cuyas propuestas no privan al cuerpo de su identidad. Algo parecido ocurre con proyectos que se sitúan en una zona intermedia entre lo teatral y lo performativo como los desarrollados por Carlos Marquerie, Óskar Gómez o Rodrigo García. Así pues, la dramaturgia del cuerpo se caracterizaría por trabajar desde el cuerpo de los intérpretes entendidos como sujetos y no como meros soportes. De esta manera, la voz del director y la de los actores se cruzarían constantemente. Sánchez concluye afirmando que el cuerpo tratado desde lo feo, imperfecto, abyecto, caótico y excesivo funciona como mecanismo de alerta que desvela la construcción aparente de lo que llamamos realidad. Como Monique Martínez proponía para la palabra, el cuerpo ha de destruir o al menos ensuciar la fijación de formas de percepción de lo real. Como es habitual en los trabajos de Sánchez, las políticas culturales del momento se tienen muy en cuenta en el análisis de la evolución de un arte bastante dependiente de subvenciones y ayudas oficiales¹⁸.

¹⁸ Por la falta de estudios sobre este tipo de propuestas escénicas, conviene recordar algunos trabajos de este autor: (1994) "Dramaturgias de la complejidad: Sobre la génesis de la nueva escritura escénica",

Xavier Puchades: "Compromiso social cuando parte de la sociedad no está en el patio de butacas. Comentarios sobre *Teatro y Sociedad en la España actual*" (16 págs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

El monográfico se cierra con unas esclarecedoras reflexiones de Ernesto Caballero sobre la evolución de su proceso creativo como autor y director al que le sigue un inesperado epílogo de Klaus Pörtl. Como si se tratase de un esbozo de manual sobre la historia del teatro, Pörtl revisa muy por encima algunos autores clave con la intención de reconstruir las innovaciones en la escena en España a lo largo del siglo XX. Destaca la presencia de Sergi Belbel y la defensa que Pörtl hace de Jacinto Benavente como el "padre del teatro español del siglo XX". Algo que nos lleva a pensar en la posibilidad de que Belbel sea el nuevo Benavente del siglo XXI.

En conjunto, pues, un monográfico caracterizado por la heterogeneidad en cuanto a las cuestiones abordadas que, sin duda, permite conocer algunos de los rasgos de la más reciente escritura dramática (que no teatro). Como dice Floeck, existe un teatro de autor y texto, pero también un teatro de imagen y del cuerpo que ha ganado importancia. En nuestra opinión, ambas tendencias han evolucionado paralelamente desde la primera mitad de los 80. Únicamente recordar una duda que planteábamos más arriba y que da título a estos comentarios: ¿Qué ocurre cuando el sector social sobre el que se reflexiona en escena no está en el teatro, ni como creador ni como espectador? Una pregunta que dejamos en el aire, como tantas otras propuestas por los investigadores presentes en este monográfico.

Cuadernos de Teatro nº 3, Seminario de Estudios Teatrales 1992-93, Aula de Teatro de la Universidad de Málaga; **(1997)** "La transformación de la mirada en la escena contemporánea", *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea* nº 2, V Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, Alicante, p. 57-68.; **(2000)** "Las vanguardias escénicas en España: notas sobre el nuevo teatro y la nueva danza", en *La estética de la transgresión. Revisiones críticas del teatro de vanguardia*, (A. Ballesteros - Cécile Vilvandre, coord.), Ediciones Universidad de Castilla la Mancha, Cuenca, p.113-137; **(2002)** *Dramaturgias de la imagen*, Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, Cuenca.