

mujeres, la derogación de la discriminación “racial”, la jornada de ocho horas, el salario mínimo, así como la limitación de los latifundios y el otorgamiento de créditos en el ámbito rural.

Christine Hatzky es historiadora y docente en la Universidad Duisburg-Essen. Su tesis de doctorado sobre la biografía política de Julio A. Mella (1903-1929) será publicada en breve por la editorial Vervuert. Correo electrónico: christine.hatzky@uni-essen.de.

Susanne Hartwig

Teatro y sociedad en la España actual

Nada menos que un auténtico castillo, el de Rauischholzhausen cerca de Giessen (Alemania), sirvió de impresionante ‘telón de fondo’ para el coloquio internacional Teatro y Sociedad en la España actual, que se celebró del 20 al 24 de septiembre de 2003, y que fue organizado por el Prof. Dr. Wilfried Floeck (Universidad de Giessen) y la Dra. María Francisca Vilches de Frutos (CSIC de Madrid). Se reunieron 26 filólogos y científicos que, además de la Universidad de Giessen y del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid, venían de diferentes universidades alemanas (Berlín, Gernersheim, Saarbrücken), norteamericanas (Berkeley, Middletown, New Brunswick, Swansea, Wooster), españolas (Barcelona, Cuenca, Madrid, Oviedo, Salamanca, Santiago de Compostela), francesas (Rennes, Toulouse, Strasbourg), italianas (Verona) y suizas (St. Gallen). Como invitado de honor participó el dramaturgo y director de escena Ernesto Caballero, que presenció también el estre-

no de la traducción alemana de su obra *Auto (Aufgefahren)* en el Teatro Municipal de Giessen (Theater im Löbershof).

Las contribuciones de los ponentes tenían como objetivo el estudio de las complejas relaciones entre el teatro actual y la evolución de la sociedad en España y se distribuyeron en varios núcleos temáticos como “Teatro y democracia: cambios sociopolíticos, gestión cultural y canon autorial y escénico”, “Lo sociopolítico como elección dramática” y “La renovación de los lenguajes teatrales: discursos textuales escénicos”. De manera sucinta los autores estudiados se podrían repartir en tres grupos principales: los que empezaron su trayectoria ya durante el franquismo (como Antonio Buero Vallejo o Alfonso Sastre), los que estrenaron algunas obras paradigmáticas suyas en la época de la Transición (como José Alonso de Santos o José Sanchis Sinisterra) y los ‘jóvenes’ de la democracia consolidada, un grupo altamente heterogéneo cuyo único denominador común es que nacieron alrededor o después del año 1960 y que dieron sus primeros pasos en el mundo teatral a partir de los años ochenta.

Cada consideración de la producción dramática actual debe tener en cuenta el específico sistema cultural español, que opone teatros públicos y privados. Éstos se enfrentan a situaciones económicas y posibilidades de innovación y creatividad muy distintas. Se puede confirmar *—cum grano salis—* que las innovaciones y las búsquedas estéticas radicales se efectúan casi sin excepción en el sector llamado ‘alternativo’, que, sin embargo, carece de los recursos económicos necesarios para llevar sus propuestas al gran público. Éste prefiere los potentes teatros comerciales, que cuentan con un número considerable de espectadores, sobre todo cuando ponen unos musicales o unas comedias de un sentido del humor que se calificaría de

‘popular’. Uno de los mayores éxitos del teatro de texto de los dos últimos años ha sido la comedia *5hombres.com*, que estuvo casi dos años en el Teatro Alcázar de Madrid y que es el espectáculo heredero del éxito televisivo *El club de la comedia*. Utiliza la lograda fórmula en la que se suceden una serie de monólogos humorísticos, centrados esencialmente en las relaciones entre hombres y mujeres; en 2002 llega *5mujeres.com*, en el mismo teatro. Este tipo de teatro es un fiel reflejo de las exigencias y expectativas del público mayoritario, que concibe un espectáculo ‘contemporáneo’ a través de unos filtros condicionados por los medios de masa, especialmente por la publicidad, que apuesta por unas estructuras recurrentes, estimulantes y ‘divertidas’ sacrificando una escritura difícil, pero innovadora y más arriesgada.

De hecho, muchos autores ‘alternativos’ se ven marginados por el sistema teatral. O no estrenan o se contentan con sólo llegar a unas lecturas dramatizadas. Para remediar esta situación precaria, varios festivales y muestras de teatro se han vuelto un foro importante para apoyar y desarrollar la dramaturgia más actual, promover desde el escenario estilos diferentes y movilizar a la opinión pública para que acudan a ver los montajes más prometedores. Destacan, por ejemplo, el de Sitges, en Barcelona, la Muestra de teatro español de autores contemporáneos en Alicante o el Festival Alternativo de las artes escénicas / Escena contemporánea, en Madrid, todos celebrados anualmente.

Vista la situación actual del teatro, ¿qué pasa con las llamadas ‘salas alternativas’ más estables que, por su programación fuera del *mainstream*, se mantienen al margen de los grandes éxitos de público? Cada vez se nota más como una escisión en este sector. Por un lado, surgen los montajes que intentan conciliar el gran

público con la búsqueda de nuevos lenguajes. Por otro lado, se desarrolla un teatro voluntariamente anti-consumista con propuestas radicales que desafían al espectador. En los textos de los ‘alternativos moderados’ se ve una infiltración de los recursos del teatro comercial hasta que, a veces, el texto ya no es más que una puesta en escena ‘bien hecha’ con sólo unos toques de una estética diferente. Una de las obras más taquilleras de las últimas temporadas en Madrid ha sido una producción de la Sala Cuarta Pared, la *Trilogía de la Juventud*, creación colectiva de Yolanda Pallín, José Ramón Fernández y Javier Yagüe. Su éxito se explica, entre otras cosas, por su estructura híbrida, la mezcla de indagaciones en corrientes de búsqueda e investigación (un escenario fragmentado, la implicación del espectador, un ritmo trepidante, etc.) y una estructura tradicional con historias, intrigas y conflictos, un planteamiento, nudo y desenlace reconocibles, un orden cronológico y claridad en la distribución de los episodios.

Muchos textos cuentan historias adaptando las técnicas del cine y de la tele al teatro, sobre todo el corte y el montaje, lo que es una prueba de que los creadores intentan competir con los nuevos medios. El resultado de la tecnología masificadora es una generación formada desde los presupuestos de los *mass media*. Los autores han evolucionado con los avances técnicos, y muchos se confiesan influidos por los medios de comunicación. La gran mayoría está trabajando o ha trabajado en el mundo de la tele o del cine. Sin embargo, muchos textos teatrales resultan poco convincentes porque carecen de elementos propiamente teatrales, siendo más bien unos guiones de cine. Para contar historias con una cantidad de acciones y de cambios de lugar y de tiempo, la gran pantalla del cine es mucho más eficaz que el escenario teatral.

Otra fórmula actual con cierto éxito apuesta por un teatro voluntariamente reflejo de la sociedad en la que viven los autores, pero que contiene también unos elementos de distanciamiento. Estos textos tratan de problemas muy globales, como la dificultad del individuo de orientarse en un mundo complejo con una multitud de verdades y de realidades, o de temas de nuestro tiempo más concretos, como las drogas, las difíciles relaciones de pareja, el amor, el sexo, la violencia, el papel de los sexos y la búsqueda de certezas éticas. Las temáticas van de lo político a lo social y de lo universal a lo íntimo, de manera que reflejan los avatares de la sociedad contemporánea con todas sus contradicciones. Este tipo de teatro realista recordaría el compromiso social de los años cincuenta si no fuese por la dominancia de los elementos poéticos, muchas veces hasta simbólicos, y la cantidad de elipsis utilizadas que arrojan a los textos un ambiente enigmático. Hay que citar a José Sanchis Sinistera como el gran maestro y teórico de una estética del ‘hueco textual’ y del concepto del receptor como co-creador de la obra. Las elipsis impiden que la historia se vuelva demasiado nítida y cerrada. Los autores sólo entregan al espectador una parte de la fábula, pidiéndole que él construya el resto, que él se haga colaborador del autor en vez de consumir un producto acabado. Destacan nombres como Antonio Álamo, Roberto García, Juan Mayorga, Borja Ortiz de Gondra, Antonio Onetti, Yolanda Pallín y Paco Sanguino, nombres bastante conocidos en el mundo del escenario (y de la gran pantalla), todos antiguos ganadores del (ya desaparecido) premio Marqués de Bradomín del Instituto de la Juventud, creado en el año 1985 por Jesús Cracio especialmente para descubrir jóvenes talentos teatrales.

A veces, las propuestas empiezan con un planteamiento medianamente realista

(drama o comedia) que, conforme progresa la ‘historia’, se desliza hacia lo irreal –como el mundo enigmático-depresivo de Lluïsa Cunillé o Paco Zarzoso–, hacia lo absurdo o lo fantástico –por ejemplo, las comedias absurdas de Maxi Rodríguez, las historias fantasmagóricas de Antonio Morcillo López o el mundo onírico de Arturo Sánchez Velasco– o incluso hacia el *collage* –como en los textos de Alfonso Plou, que retrata la vida de artistas célebres como Lorca, Goya o Picasso–.

También ha surgido, en la última década del siglo XX, un cierto tipo de ‘realismo sucio’, cuya aspiración principal es dar un reflejo del mundo de los marginados en las sociedades occidentales, sin comentar ni juzgar lo presentado. Los autores más conocidos de este tipo de teatro son Luis Miguel González Cruz y Rafael González Gozálbz. Muchos autores que no tienen el mismo talento caen en la trampa de lo demasiado obvio porque no evitan un maniqueísmo fácil, y pecan de moralistas y didácticos. Pensar que un texto sólo tiene dos opciones, o hablar de los problemas candentes en directo, u optar por la indiferencia, lleva a una concepción sesgada de la situación. Hay que tener en cuenta que un texto que trata de un problema social no es automáticamente un texto de compromiso ético-social, porque puede ser afirmativo y hasta reaccionario. En cambio, un texto cuyo tema directo no son los problemas sociales urgentes pero que despierta al espectador con una estructura nueva e impactante puede ‘comprometerse’ a tener repercusiones importantes en la actitud social de quien lo ve. Lo mismo vale para la calificación de ‘teatro fragmentado’, que no es automáticamente un teatro complejo, puesto que bajo una fragmentación superficial se puede ocultar una unidad hasta dogmática. Siempre hay que tener en cuenta el conjunto y el contexto de la obra.

El teatro ya no es un referente público para el debate público, sea político o cultural. De hecho, su futuro está menos en una mirada nostálgica hacia atrás que en el énfasis que debería hacer en sus elementos genuinos, la inmediatez de la escena: el espacio real, la imagen y el cuerpo *en vivo*, la sensualidad del sonido y –cómo no– de los olores, es decir, la parte plástica y física de un acontecimiento real. Un teatro que parte de lo propiamente teatral presenta una verdadera alternativa al teatro convencional o al cine.

Entonces: dejar la estructura realista y optar por la heterogeneidad, ¿es éste el camino que tiene que elegir el teatro del futuro? ¡No es tan fácil! La trampa está en utilizar un concepto estético como una fórmula mágica. De hecho, muchos autores pecan de un relativismo exagerado utilizando una multitud de conceptos rotos: ausencia de personajes, de linealidad, de identidades precisas, de lugares y tiempos reconocibles y, en fin, de sentido. Varias veces, las propuestas se presentan como una red intertextual o como un juego autorreflexivo que roza el autismo. Para ser original y evitar, a toda costa, una historia bien hecha, muchos autores, sobre todo los más jóvenes, escriben unos textos que pretenden ser transgresores pero que resultan completamente desestructurados, por lo cual difícilmente captan la atención del espectador. Del *collage* ingenioso, rico en sugerencias, a un texto insignificante no hay más que un paso. Estos autores siguen unas recetas aparentemente nuevas sin dedicarse realmente a la búsqueda de nuevos lenguajes escénicos. En este sentido, el juicio de Guillermo Heras, uno de los organizadores de la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante, es muy severo: “[...] muchos y muchas se lanzan hoy a escribir textos teatrales en los que no aparece ninguna estructura, ninguna construcción de posi-

bles personajes, ningún sentido del tema tratado y ninguna referencia a un posible referente político o social que emocione o haga reflexionar. Son textos verborrécicos, llenos de grandes frases vacías, de falsa poética abierta, de efectos literarios vacíos, en suma un [sic] textualidad inane y, por tanto, inútil y absolutamente prescindible” (“Una cierta textualidad teatral inane”, en: *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea* 7/2002: 34).

Los que no caen en esta trampa llegan a propuestas más enriquecedoras. Cuestionan el punto de intersección entre pieza teatral, *performance* e instalación, implicando también el juego, el rito y la contemplación. Sus montajes mezclan las aportaciones de la nueva danza española, el arte del vídeo-clip, los mecanismos de la publicidad y las innovaciones de las artes plásticas. Hay como una influencia mutua de varias estéticas, como la poesía y el divertimento, el fragmento sugerente y el mero estímulo superficial. Como estructura principal de tal teatro ‘alternativo’ resulta la fragmentación en todos los niveles textuales, empezando por los espacios múltiples, sucesivos o simultáneos y terminando con una sintaxis rota que explora el límite entre la palabra como símbolo y la palabra como material sonoro, es decir, su utilización no representativa.

Surge así un ‘teatro al límite’ que implica textos que oscilan entre el sentido y el sonido (véanse las múltiples enumeraciones en los textos de Rodrigo García o Alejandro Jornet que se parecen a unas letanías interminables); acciones que se mueven entre la improvisación ‘auténtica’ y la representación de movimientos bien estudiados (véase la transición de un teatro corporal estético a lo que podemos denominar, con José Antonio Sánchez, las “dramaturgias del cuerpo”); objetos e imágenes que, una vez, se presentan como símbolos de un conjunto significativo, y otra vez

como puro material (véanse las ‘instalaciones teatrales’ de Rodrigo García, de Carlos Marquerie o de Antonio Fernández Lera). De esta manera, el teatro se vuelve, de nuevo, un reflejo de la sociedad contemporánea, una sociedad del espectáculo en la que la teatralidad va aumentando en todos los sectores de la vida cotidiana, y en la que la creciente importancia de la virtualidad producida por los ordenadores desdibuja los límites entre realidad y ficción. Estas propuestas indagan en lo sensual y en lo ‘entre-dicho’; son inestables en el sentido de que no dejan que se fije ningún concepto claro, ninguna enunciación que sirva de mensaje a la obra entera. La coherencia está más bien en el ritmo: paradójicamente, el constante cambio es la única certeza. Así, el teatro se dirige simultáneamente a la cognición y a la emoción en búsqueda de nuevos tipos de percepción más holísticos; no es nihilista ni moralizador porque no se caracteriza ni por el compromiso social ni por el juego puramente estético del *arte por el arte*, sino por los

dos *a la vez*. El receptor necesita propiamente un espíritu lúdico, un sentido de los contrastes, de la ironía y de la inestabilidad de los conceptos para gozar de estas propuestas escénicas. Éstas subvierten todas las certezas, acercándose a la inversión de los conceptos fijos, subrayando la ambigüedad de todas las categorías. El teatro realmente alternativo designa al espectador el papel de volverse una caja de resonancia, que se deje llevar por la contemplación libre.

¿Hacia dónde va el teatro español contemporáneo? No se sabe. Pero existen señas tranquilizadoras que nos aseguran que todavía está muy vivo y es capaz de renovarse.

Susanne Hartwig es profesora asistente en la Universidad de Giessen. Sus campos de investigación son (entre otros) la semiótica del teatro y el teatro contemporáneo español. Entre sus publicaciones figuran Typologie des Zweiakters (2000) y numerosos artículos sobre el teatro español actual, tema también de la Habilitation que tiene por terminar.