

Wilfried Floeck*

⇒ El teatro actual en España y Portugal en el contexto de la postmodernidad**

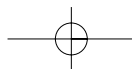
Resumen: El teatro actual de la Península Ibérica está marcado por los rasgos que pueden caracterizarse como típicos de la postmodernidad: diversidad estética, fragmentación de la acción dramática, deconstrucción del personaje, falta de solución y de mensaje, técnicas intertextuales y metateatrales, acercamiento a la estética del cine y del videoclip, participación del espectador en la construcción de sentido y concentración en la realidad cotidiana de las grandes urbes con los temas correspondientes de la violencia, droga y soledad. Sin embargo, en los dos países el teatro sigue el modelo de una postmodernidad que combina una estética abierta y fragmentada con un compromiso ético y político.

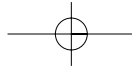
Palabras clave: Postmodernidad; Teatro; España; Portugal; Siglos XX-XXI.

“Tendré que decirlo de una vez: odio las tendencias, no hacen más que reducir y el arte debe ampliar” (García 2000a: 30): con este contundente rechazo a cualquier intento de clasificación Rodrigo García, el *enfant terrible* de la joven escena española, no se encuentra solo. La mayoría de los escritores y artistas se niegan a que les arrebaten su originalidad y unicidad, a ser incluidos dentro de un grupo y, además, ser encorsetados en un esquema. Eso vale también para los autores de la más joven generación en la Península Ibérica. No obstante, me parece razonable arriesgarse a intentar detectar algunas tendencias generales en el teatro actual de la Península Ibérica, sin por ello subestimar la idiosincrasia individual de cada uno de los autores y de cada obra. Además, los autores también son conscientes de que, a pesar de toda su originalidad, están acuñados por su socialización compartida, por su experiencia cultural común, y de que entre sus trabajos se reconocen afinidades. Si bien Borja Ortiz de Gondra por un lado manifiesta: “Entre nosotros sí hay conocimiento y respeto, pero no somos grupo ni nada” (Pérez-Rasilla 1997: 93), en el momento en el que él mismo tiene la tarea de dar una visión panorámica de los jóvenes dramaturgos españoles, tiene que reconocer, “[que] es lógico

* *Catedrático de Literatura Española y Portuguesa de la Universidad de Giessen; desde 2003 presidente de la Asociación Alemana de Hispanistas. Es especialista en teatro español, portugués y latinoamericano del siglo XX. Entre sus publicaciones destacan:* Spanisches Gegenwartstheater. I: Eine Einführung; II Eine Anthologie (1997); Estudios críticos sobre el teatro español del siglo XX (2003).

** Este estudio es una versión revisada y actualizada de mi artículo “Das Theater auf der Iberischen Halbinsel zwischen Postmoderne und Engagement”, publicado en lengua alemana en la revista *Grenzgänge. Beiträge zu einer modernen Romanistik* 9, 18 (2002), pp. 6-31. Agradezco la traducción a Laura Cuadrado.





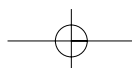
que entre ellos se encuentren afinidades” (Fritz/Pörtl 2000: 21). Resaltar estas afinidades y características comunes en el desarrollo del teatro español y portugués de finales del siglo XX y principios del XXI, e ilustrarlo con la referencia a aproximadamente cincuenta producciones representativas, será la tarea de este artículo.

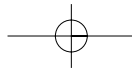
El teatro español de finales de siglo

A pesar de los enormes esfuerzos por parte del Estado en favor de una descentralización y fomento del sistema teatral, desde los años ochenta el teatro se caracteriza por una considerable pérdida de función social frente a otros géneros y medios, sobre todo frente a la novela y el cine. A esto se añade que la crisis económica de los últimos años ha llevado a una reducción de las subvenciones del teatro público y a la creciente comercialización de todo el sistema teatral. Esto tiene, naturalmente, consecuencias considerables precisamente para el joven teatro de autor estéticamente avanzado. Aunque la tendencia que ya se viene observando desde los años ochenta hacia un teatro de autor y texto se ha impuesto, son los jóvenes dramaturgos precisamente quienes tienen cada vez más problemas para llevar sus producciones a los escenarios de los grandes teatros públicos y privados, ya que éstos no quieren asumir el riesgo financiero asociado con ello. Tanto más satisfactoria es la importancia creciente de los pequeños teatros “alternativos”, que en los últimos años han conquistado un lugar humilde, pero –precisamente para los jóvenes autores– extremadamente importante, y han conseguido a la vez un público regular relativamente fijo, casi siempre joven. Hoy en día representan, no sólo en Madrid y Barcelona, el sector más vivo del sistema teatral.

La tendencia, que existe ya desde los años ochenta, hacia una eliminación del teatro de director y hacia una revalorización de un nuevo teatro de texto y autor se estableció a finales del siglo pasado. La producción textual dramática de la primera generación de dramaturgos de la España democrática, así como su trabajo en numerosos talleres de teatro, ha dado ricos frutos. A autores como José Sanchis Sinisterra (*1940), Josep María Benet i Jornet (*1940), José Luis Alonso de Santos (*1942), Fermín Cabal (*1948) o Ignacio Amestoy (*1949) les sigue una gran cantidad de autores que nacieron en los años cincuenta y sesenta. Ya que la mayoría de ellos han recibido un premio o un accésit del “Premio Marqués de Bradomín” para autores dramáticos menores de treinta años, creado por Jesús Cracio y el Instituto de la Juventud, se les denomina a menudo como la “Generación Bradomín”. De esa cantidad de jóvenes dramaturgos sólo puede ser nombrada aquí una selección representativa: Antonio Fernández Lera (*1952), Carlos Marquerie (*1954), Luis Araújo (*1956), Ernesto Caballero (*1957), Ignacio del Moral (*1957), Paloma Pedrero (*1957), Josep-Pere Peyró (*1959), Lluïsa Cunillé (*1961), Francesc Pereira (*1961), Juan Ramón Fernández (*1962), Antonio Onetti (*1962), Carles Battle i Jordá (*1963), Sergi Belbel (*1963), Antonio Álamo (*1964), Rodrigo García (*1964), Alfonso Plou (*1964), Ignacio García May (*1965), Luis Miguel González (*1965), Juan Mayorga (*1965), Borja Ortiz de Gondra (*1965), Yolanda Pallín (*1965), Angélica Lidell (*1966) e Itziar Pascual (*1967). Lo que sigue se basa en obras de estos jóvenes autores, así como en sus declaraciones teóricas.¹

¹ Me baso en una serie de trabajos anteriores propios y ajenos, como Ragué-Arias (1996); Pérez-Rasilla (1996); Gabriele/Leonard (1996); Aznar Soler (1996); Floeck (1997a); Serrano (1997); Matteini (1998);





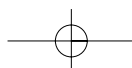
La experiencia cultural común de los autores nombrados está marcada por la pérdida de confianza en las utopías políticas, las soluciones totalitarias de los problemas sociales, el reconocimiento logocentrista de la realidad, la constitución de sentido coherente, así como en la capacidad del idioma para lograr una reproducción objetiva de la realidad. Se caracteriza además por una percepción que se inspira en una estructura elíptica y fragmentaria, así como en la sucesión acelerada de imágenes y sonidos del cine, la televisión, el videoclip y el cómic. Esta socialización cultural tiene consecuencias en la orientación temática, así como en la configuración formal de la producción artística. En otro lugar he tratado de mostrar esto en relación con el teatro de los años ochenta, y al hacerlo he señalado en primer lugar características como la vuelta de lo público a lo privado, el predominio de lo cotidiano en el marco de las grandes urbanizaciones modernas, la búsqueda de un público nuevo, joven, una preferencia por distintas formas de comicidad, la vuelta a formas de representación teatral realistas mediante la deconstrucción simultánea de acciones dramáticas coherentes así como de estructuras de tiempo y lugar, la preferencia por el juego intertextual y las reflexiones metateatrales, la búsqueda de nuevas posibilidades de expresión verbal y la relación entre el texto dramático y escénico (Floeck 1997a: 41 ss.). ¿Cómo toma forma bajo estos aspectos el desarrollo del teatro en los jóvenes autores de los años noventa? Antes de tratar una por una las características arriba mencionadas, hay que nombrar un aspecto que es característico de toda la producción artística de los últimos veinte años: la radical pluralidad de temas, estilos y formas.

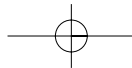
“La pluralidad es el término clave de la postmodernidad”, escribe Wolfgang Iser (1991: xv), y eso vale también para el teatro español de los años noventa. En la temática se traduce esto en una coexistencia de problemas sociales y privados. La vuelta a la esfera de lo privado se muestra en la frecuente tematización de las relaciones interpersonales, de la búsqueda de identidad y crisis psicológicas de cualquier tipo o en la modelación de la soledad, el aislamiento o temas sexuales tabú. Junto a eso se encuentran problemas sociales como la violencia, el mal uso de las drogas, la xenofobia, la alteridad cultural y étnica y los conflictos raciales. A menudo, ambos campos no pueden separarse uno del otro, ya que los problemas privados aparecen como expresión de deficiencias y carencias sociales. La soledad existencial, la incapacidad de comunicación y la marginalidad social se condicionan con frecuencia mutuamente. La violencia domina el día a día tanto privado como social de la gran ciudad. La violencia es el tema central del teatro español contemporáneo, pero no se trata tanto de la represión política o social, sino más bien de explosiones de violencia privadas e interpersonales, como en *Caricias* (1991), de Sergi Belbel, o de la violencia entre grupos sociales, como en *Lista negra* (1994), de Yolanda Pallín.²

Incluso en los casos en los que la violencia parece estar motivada políticamente, como en la obra de Belbel sobre el terrorismo *La sangre* (2001), la motivación política o ideológica permanece en segundo plano. También se tematizan problemas existenciales,

Battle i Jordá (1998); Lax (1999); Ortiz de Gondra (2000); Ragué-Arias (2000); “Foro de debate en Valladolid” (2001); Floeck (2003). Además me remito a la panorámica anual sobre la sesión teatral española de María Francisca Vilches de Frutos en la revista *Anales de Literatura Española Contemporánea*.

² La fecha dada entre paréntesis tras los títulos de las obras se refiere por regla general a la primera edición de los textos.



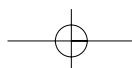


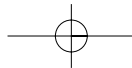
aunque sea en menor grado, como por ejemplo, el problema de la culpa y la penitencia en *Auto* (1993), de Ernesto Caballero, o la cuestión de la muerte en *Morir* (1996) y *El tiempo de Planck* (2000), de Belbel. No en último lugar se ocupan también los jóvenes autores de temas históricos, donde la reivindicación revisionista de las décadas anteriores reaparece (Luis Araújo, *Vanzetti*, 1996; *La construcción de la catedral*, 1998; Ernesto Caballero, *¡Santiago (de Cuba) y cierra España!*, 1999), pero pasa a menudo a un segundo plano, tras la representación de problemas individuales de personalidad (Juan Mayorga, *Cartas de amor a Stalin*, 1999) o tras el esfuerzo por autorreafirmarse a través del recuerdo y la incorporación del pasado más reciente (José Ramón Fernández/Javier García Yagüe/Yolanda Pallín, *Las manos*, 2001; *Imagina*, 2002).

La configuración formal de las obras es también muy variada. Va desde dramas cerrados y estructurados a la manera aristotélica (Ignacio García May, *Los vivos y los muertos*, 1998), pasando por la alineación de secuencias de imágenes poético-míticas con estructura musical de fondo (Itziar Pascual, *Fuga*, 1993) o la variación de un tema en una sucesión de escenas cortas en forma de monólogo interior (Rodrigo García, *Matando horas*, 2000), hasta piezas con estructura de fondo narrativa, en las cuales se entretajan diálogos y pasajes narrados (*Las manos*) o se expresan diferentes niveles de la narración en el flujo de conciencia de un personaje (*Lista negra*). La paleta lingüística va igualmente desde registros poético-literarios, pasando por un lenguaje coloquial hiperrealista, hasta la estilizada imitación del argot juvenil específico. Pero a pesar de todo el pluralismo mencionado pueden destacarse algunas tendencias bastante claras. No es el modelo mimético de proveniencia aristotélica lo representativo; dominan el teatro de fin de siglo formas de una yuxtaposición de secuencias de acción dramática fragmentadas y deconstruidas, con final abierto. No predominan los registros lingüísticos elevados, literarios, sino un lenguaje coloquial estilizado.

El teatro español actual puede integrarse fácilmente en la corriente del teatro postmoderno internacional, pero con la particularidad de que en él postmodernidad y compromiso político forman una unión coherente. El fuerte compromiso político del teatro español actual se destacó también en las contribuciones del Coloquio Internacional “Teatro y Sociedad en la España actual”, celebrado en septiembre de 2003 en la Universidad de Giessen (Floeck/Vilches de Frutos 2004). En mi contribución para este coloquio intenté demostrar que las nociones de postmodernidad y compromiso no se excluyen mutuamente. Además, con esta tendencia a combinar una estética postmoderna con un compromiso político, el teatro español no se opone al teatro internacional. Sobre todo los grandes modelos internacionales del teatro contemporáneo de la Península Ibérica, desde Harold Pinter hasta Heiner Müller y desde David Mamet hasta Bernard-Marie Koltès, muestran rasgos parecidos.

Para el teatro alemán, Heiner Müller es seguramente el ejemplo más llamativo. Bajo la impresión de un desencanto ideológico provocado por la influencia de la mentalidad postmoderna en general y por la experiencia personal del socialismo real en particular, rompió en su teatro tardío desde *La Máquina Hamlet* (1977) hasta *Descripción de un cuadro* (1984) con el modelo del teatro brechtiano, político y didáctico, para realizar un teatro fragmentado, intertextual, antididáctico y sin ningún mensaje ni político ni moral concreto. En su nueva “dramaturgia metadramática” revisa las categorías tradicionales del teatro ilusionista en favor de un juego metateatral con una multitud de fragmentos derivados de la tradición cultural occidental y rompe, al mismo tiempo, con la idea de un





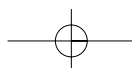
progreso histórico (Weimann/Gumbrecht 1991: 9 ss. y 182 ss.; Keim 1998). A pesar de esto o, mejor dicho, exactamente como consecuencia de la deconstrucción del teatro político y de la idea del progreso histórico y por la plasmación teatral del hecho de que el proceso histórico se constituye sólo por una serie de actos de violencia y explotación tanto privadas como colectivas, el teatro postmoderno de Heiner Müller no es un puro juego de perlas de vidrio, sino que constituye un “teatro contra la barbarie”³. Es un teatro sin dimensión utópica y sin mensaje, pero que no exime al espectador de su propia responsabilidad frente a esta situación. Por su relación dialéctica entre forma postmoderna y referencialidad social, el teatro de Müller ha tenido una influencia enorme sobre la reciente dramaturgia europea y latinoamericana (Fernandes 2002: 35-47).

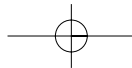
En Francia, el teatro tanto de Michel Vinaver como de Bernard-Marie Koltès está marcado por la deconstrucción de una acción dramática coherente y de un desarrollo espacio-temporal lineal, por la disolución de los caracteres dramáticos, por la destrucción de la función comunicativa del diálogo (Vinaver), por la opacidad del texto, por su oscilación continua entre una estructura épica, dramática y poética (Koltès), sin que, por eso, las referencias a la realidad social —en el caso de Koltès la marginación social, la incomunicación y soledad; en el caso de Vinaver el mundo cotidiano en el marco del capitalismo tardío— se perdiesen completamente. En ambos autores el texto y la lengua están en el centro de la creación teatral. Su obra demuestra que teatro de texto experimental y referencialidad social no se excluyen necesariamente.⁴ Además, ambos autores confrontan al receptor con una obra abierta, enigmática, que no posibilita una recepción única y monolítica y que le impone el papel de co-creador. No es sorprendente que la obra de Vinaver haya conocido interpretaciones muy diversas y hasta contradictorias, que oscilan entre una calificación como teatro político y teatro postmoderno (Ubersfeld 1989; Bradby 1993; Elstob 1992; Göbler-Lingens 1998; Hatzig 2004). En nuestra perspectiva, la calificación como teatro postmoderno no excluye su compromiso social.

Un desarrollo parecido caracteriza también gran parte del teatro latinoamericano actual. En su tipología del teatro postmoderno contemporáneo Alfonso de Toro analiza al dramaturgo argentino Eduardo Pavlovski como ejemplo representativo de su modelo de un “teatro de deconstrucción historizante”, un teatro comprometido y crítico, pero “recondicionado en una forma postmoderna, alusiva, intertextual, ambigua, fragmentada y universal” (1995: 159). De manera parecida Claudia Angehrn caracteriza su obra en un reciente estudio (todavía no publicado) como teatro que no permite ni explicaciones ni interpretaciones monolíticas, pero, al mismo tiempo, como teatro de la memoria y teatro político, pero no en *sensu stricto* para difundir mensajes y practicar una agitación política, sino para ofrecer impulsos a una reflexión provocada por su orientación en la realidad social y el contexto histórico del país. En el teatro latinoamericano, marcado durante mucho tiempo por un fuerte compromiso político y social, es hasta hoy en día muy difícil distinguir entre corrientes modernistas y postmodernistas. Con razón la crítica cubana

³ Así titula Jorge Riechmann la “Introducción” a su edición española de algunas obras escogidas de Müller (Heiner Müller: *Teatro escogido I*. En: *Primer Acto* 1990, pp. 7-57).

⁴ Cf. Bradby (1993, 142): “Like Koltès, Vinaver stands out among contemporary playwrights for his determination to reflect something of the nation’s social and political life without abandoning dramaturgical experiment”. Para Vinaver cf. también Ubersfeld (1989: 169 ss.) y para Koltès, Duquet-Krämer (1991); Freund (1999: 199 ss.).





Magaly Muguercia se pregunta: “¿Dónde termina la modernidad y comienza la postmodernidad de Antunes Filho, del chileno Andrés Pérez, de Marco Antonio de la Parra en *La secreta obscenidad de cada día*, de las producciones más recientes del grupo Yuyachkani, de Rosa Luisa Márquez y Toño Martorell?” (1993: 18). El caso de América Latina demuestra también que necesitamos un concepto menos monolítico y más complejo de la postmodernidad que tenga más en cuenta la praxis teatral de las dos últimas décadas.

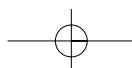
En España, parece de hecho haber vuelto a aumentar el inmediato enfrentamiento con la realidad social contemporánea en el teatro de los últimos años. Prácticamente todos los autores se manifiestan no sólo contra cualquier relativismo radical, contra el principio postmoderno del “todo vale”, sino que reconocen el compromiso político y social de su teatro. “No me asusta pronunciar la palabra más maltratada: compromiso”, dice Juan Mayorga en el “Foro de debate en Valladolid” (2001: 28), y los autores están casi todos de acuerdo en que su teatro también representa un enfrentamiento con la realidad social de su tiempo (“Debate sobre nueva dramaturgia” 1998: 21-33). No me parece una casualidad que al VIII Festival Internacional Madrid Sur, que tuvo lugar en septiembre y octubre de 2003, se le diera el lema “La rebelión de la ética”. En algunos casos, como en Rodrigo García, se realiza de nuevo abiertamente un ataque general contra los valores de la sociedad burguesa, se apela a la *political incorrectness* y se proclama la provocación como objetivo central. “Impertinencia, sé mi mayor virtud”: esta invocación, en *After sun* (García 2000a: 33), podría precisamente servir como lema de su teatro.⁵

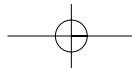
En cualquier caso, el teatro comprometido de la postmodernidad se distingue radicalmente del teatro de crítica social de la época de Franco; y esto en dos puntos. Por un lado, ya no ofrece soluciones a los complejos problemas políticos y sociales del presente; la pérdida de la confianza en las ideologías políticas y religiosas se mantiene. El teatro comprometido de la postmodernidad no es un teatro de respuestas, sino de preguntas. “Mi mirada es política, pero la diferencia es que no propongo soluciones, no sé si las hay”, dice Carlos Marquerie.⁶ Por otro lado, la reivindicación social del teatro contemporáneo ya no tiene como objetivo cambios colectivos, estructurales, sino que se centra sobre todo en el individuo: “En lugar de buscar la transformación del mundo, buscamos ahora la transformación del individuo”, dice Luis Araújo (“Conversación con el teatro alternativo” 1993: 26). El modelo de Buero Vallejo de un drama histórico en el que se analizan las grandes colisiones sociales de la historia nacional y se cuestionan sus consecuencias en la situación social actual, ya no tiene coyuntura.

El teatro más reciente comparte con el teatro de los ochenta la preferencia por una modelación de problemas cotidianos típicos, de –sobre todo– jóvenes protagonistas en

⁵ Cf. también el siguiente fragmento de la secuencia titulada “Quiero ser Rocky Balboa”, en el que el yo teatral se identifica en una enumeración en forma de letanía con los diferentes personajes de la historia mundial, para encapricharse finalmente con Diego Maradona: “Quiero follar como Diego, si es que Diego supo hacerlo bien. / Quiero amar a mis hijas como Diego, con esa pasión ciega que te llega de lo peor de tu educación, de las imposiciones arcaicas, de lo sagrado familiar, lo sagrado religioso, lo sagrado policial, lo sagrado militar, lo políticamente sagrado” (35).

⁶ “Conversación con el teatro alternativo” (1993: 26). Uno de los personajes en la obra de Borja Ortiz de Gondra *Mane, Thecel, Phares* (1998) ya no se plantea a sí mismo más preguntas, pues sólo le llevan a nuevas preguntas y a ninguna respuesta: “Entonces sigo, sí, sin hacerme preguntas, porque las preguntas sólo te llevan a otras preguntas. Y nadie tiene una respuesta” (*Primer Acto* 274 (1998): 97).

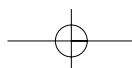


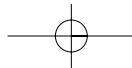


un ambiente urbano moderno, así como el esfuerzo por conseguir un público nuevo, joven, que se sienta identificado con los problemas tratados y su representación lingüística y formal. Como antes, aparecen en primer plano los problemas de personas jóvenes en un barrio marginal (Alfonso Plou, *La ciudad, noches y pájaros*, 1990; Paloma Pedrero, *Noches de amor efímero*, 1991, 1999; Cachorros de negro mirar, 1998; Antonio Onetti, *Librame, Señor; de mis cadenas*, 1989; Yolanda Pallín, *Lista negra*, 1994; Borja Ortiz de Gondra, *Mane, Thecel, Phares*, 1998). También el teatro más reciente es un teatro urbano, cuyos diálogos cortos, cuya sucesión vertiginosa de escenas y cuyo lenguaje coloquial directo se corresponden con el estresante ritmo de la gran ciudad. Teniendo en cuenta que los teatros alternativos, con su público fijo mayoritariamente joven, han conseguido establecerse, se puede decir que hoy en día el objetivo de atraer a nuevos grupos de espectadores se ha logrado en gran parte. Así ha surgido entre el público tradicional burgués, generalmente de edad avanzada, de los teatros privados y el público variado, pero fuertemente impregnado por un cierto esnobismo cultural de los teatros públicos, un nuevo público, que ya se consideraba perdido para el teatro y del que se puede suponer que será de gran importancia sobre todo para el futuro del teatro español.

Las distintas formas de comicidad y su función como medio de distanciamiento de los problemas cotidianos y como descarga para soportar el horror de la realidad, juegan también un gran papel en el teatro de los últimos años. Sobre todo en las obras de Sergi Belbel (*Caricias*, 1991; *Después de la lluvia*, 1994; *El tiempo de Planck*, 2000; *La sangre*, 2001) y las de Rodrigo García (*Notas de cocina*, 1998; *After sun*, 2000; *¡Haberlos quedado en casa, capullos!*, 2000) se repiten escenas cómico-ingeniosas o grotesco-macabras que conforman un acentuado contraste con la oscura y violenta realidad de las obras y ayudan al espectador a soportarla. En comparación con los “sainetes al revés” de un Alonso de Santos y de un Cabal, el humor se ha vuelto más macabro y negro. Incluso la comicidad grotesca en obras como el “vodevil negro” *Dedos* (1996) de Ortiz de Gondra o *La sangre* de Belbel a duras penas logra hacer soportable el horror de la naturalidad y de la asepsia clínica con la que se ejecuta la más brutal violencia. En el teatro de fin de siglo la realidad representada ha ido enturbiándose cada vez más. La modelación de la realidad en el teatro se ha vuelto más dura y más brutal, lo que por supuesto puede interpretarse como una consecuencia inmediata de la violencia creciente en la sociedad, su constante transmisión a través del cine y la televisión, y la insensibilidad consecuentemente creciente frente a las escenas de violencia, sobre todo por parte de un público joven.

En relación con el teatro de los años ochenta, había hablado de un regreso a las formas de representación realista y de un acercamiento a unas expectativas de público más amplias. Estas tendencias neorrealistas resultaban especialmente evidentes al comparar el teatro de un José Luis Alonso de Santos, de un Fermín Cabal y de un José Sanchis Sinisterra con el teatro simbolista de finales de los años sesenta. En cualquier caso, de ningún modo representaba este desarrollo una regresión estética o una reanudación de las convenciones del realismo burgués del siglo XIX o del realismo de crítica social de los años cincuenta del siglo XX. La estética neorrealista de los años ochenta es sobre todo una estética moderna, innovadora, que procesa e incluye las experiencias de los nuevos medios de comunicación, las modificadas costumbres de percepción y el estilo de vida de la gran ciudad. Eso se muestra, sobre todo, en una tendencia a la deconstrucción fragmentaria de la estructura dramática cerrada, en una ruptura de estructuras espacio-temporales unitarias y lineales, en la utilización de técnicas de montaje cinematográficas, en



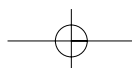


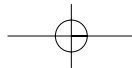
la mezcla de planos de realidad irreales y basados en la experiencia cotidiana real, en la preferencia por lo onírico, lo irracional e inconsciente, en la desintegración de estructuras de personalidad coherentes, en el frecuente juego con referencias intertextuales a la tradición teatral y al cine, en la constante reflexión metateatral, en la inclusión de medios modernos, así como en la desconfianza frente a una función comunicativa, epistemológica y perceptiva del lenguaje. Bajo la creciente influencia de la percepción de la realidad de la postmodernidad, se han fortalecido estas tendencias experimentales, y el resultado es un teatro que se caracteriza por la deconstrucción, la fragmentación, la polisemia y los finales abiertos.

Los autores son, en efecto, conscientes de este carácter experimental de su teatro “[...] hay una búsqueda de una nueva estética, el mundo aristotélico se nos ha terminado”, dice Itziar Pascual en una entrevista con Marimar Huguet-Jerez, y ve las consecuencias de esta nueva estética sobre todo en la destrucción de cualquier identidad individual y en la fragmentación de la estructura de la trama. “Estamos en un mundo fragmentario, una característica muy postmoderna”, dice Yolanda Pallín en la misma entrevista. “Trabajamos mucho con el hueco, como dice José Sanchis Sinisterra, esto que el espectador rellena, que le da sentido” (Huguet-Jerez 2000: 8 y 5). De forma parecida se expresa Borja Ortiz de Gondra en una entrevista con Yolanda Pallín sobre su obra *Mane, Thecel, Phares*: “Hay una realidad completamente fragmentaria que yo puedo interpretar o analizar, pero que no es objetiva. Eso se tradujo formalmente en unas elipsis absolutamente violentas” (Pallín 1998: 77).

La deconstrucción de la estructura dramática se manifiesta en la fragmentación de una trama dramática coherente y cerrada, en secuencias de acción dramática cortas e independientes, en fragmentos, que se yuxtaponen abruptamente unos tras otros. El drama de Ortiz de Gondra *Mane, Thecel, Phares* es una obra sobre la violencia racista y étnica. En dieciocho secuencias cortas, independientes y duramente colocadas unas tras otras se ofrecen rápidos vistazos a escenas de la violencia más brutal, en las que se ven involucrados dos jóvenes gemelos del ambiente *skinhead*, un policía homosexual, un joven sordomudo, una mulata, la madre muerta de los gemelos y la figura mística de un *Africano milenario*. Los personajes se encuentran en diferentes planos de la realidad; las relaciones que tienen entre ellos no quedan claras; los jirones de acción dramática no son ensamblados en una historia coherente, una ambientación espacio-temporal lógica aparece sólo en algunos tramos y se deshace nuevamente; el espectador tiene que intentar componer la acción dramática por sí mismo. Lo que se estampa en los cortos monólogos de los personajes y en los diálogos entre los vivos y los muertos es la impresión de un tenebroso e insoportable mundo de venganza, odio, violencia y miedo, del que no hay escapatoria (Fritz/Pörtl 2000: 36-46).

La mayor parte de las obras de Yolanda Pallín están estructuradas de manera similar, lo mismo si se trata de la representación de problemas de relación privados, como en *Los restos de la noche* (1996) y *Luna de miel* (2000), o de explosiones colectivas de violencia, como en *Lista negra* (1994). Este último drama es una de las obras teatrales más interesantes de los últimos años, debido ante todo a su uso experimental de estructuras narrativas complejas y su forma multiperspectivista. En cinco escenas se dibuja en el flujo de conciencia de diferentes figuras, en prosa rítmica y versos libres, la realidad cotidiana de la gran ciudad, que está caracterizada por la marginalidad, la violencia, el miedo y el egoísmo. En la primera escena, un joven anónimo describe el distanciamiento



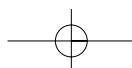


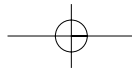
respecto a sus padres, la inutilidad de sus estudios, su infructuosa búsqueda de trabajo, su sentimiento de inferioridad y su frustración. La segunda escena se compone de otro monólogo de un yo anónimo (¿el mismo que el de la primera escena?) que, junto con un amigo, observa en un parque urbano a una pareja, sobre la que los dos se lanzan finalmente, violando a la chica hasta matarla y asesinando a su novio extranjero con bates de béisbol. Durante la agresión sexual, al yo anónimo le pasan por la mente los comentarios televisivos nocturnos sobre el vandalismo juvenil y los comentarios correspondientes que su madre hace mientras le cepilla sus pantalones sucios. La tercera escena muestra desde la perspectiva de una mujer la violenta y totalmente inmotivada agresión a una joven mujer por parte de un chico joven durante un cotidiano viaje matinal en metro en Madrid, donde se pone el énfasis en la indiferencia, el miedo y el consciente desvío de la mirada del resto de los viajeros. La cuarta escena muestra desde la perspectiva de un joven *skinhead* (¿el mismo personaje que el de las escenas 1 y 2?) el asesinato de un joven de pelo largo, desaseado, que resulta ser el primo de su asesino. La última escena tiene lugar en el despacho de la redacción de un periódico ultraderechista y refleja en la conciencia de una periodista el debate de la redacción sobre un artículo en contra de los extranjeros. En fragmentos de acción dramática autónomos e independientes se dibujan la marginación y frustración juvenil, los desvíos hacia el mundo ultraderechista, la violencia sexual y motivada por el racismo, el espíritu de clase ultraderechista, la xenofobia, así como la indiferencia y el miedo de la gran masa.

Lo más radical es la deconstrucción y la fragmentación de la acción dramática en las obras de Rodrigo García. Susanne Hartwig caracteriza la estructura del teatro de García como una incoherencia caótica con jerarquías aisladas y órdenes locales, que son provocados a través de cadenas de asociación, repeticiones, campos semánticos afines, palabras clave, efectos rítmicos, etc. De este modo los textos de García oscilan “entre el caos absoluto y el trabajo artístico” (Hartwig 2001a: 11). *Notas de cocina* muestra a dos hombres que quieren seducir a una mujer a través de su arte culinario. Las tres figuras llevan las letras iniciales de los nombres de pila de los actores para los que el autor ha escrito la obra. Para representaciones posteriores, García deja –según sus propias declaraciones– la concepción espacial y la distribución de los fragmentos de diálogo y de monólogo completamente a la voluntad del director correspondiente.⁷ En 46 secuencias cortas, los dos protagonistas comunican o reflexionan en forma de diálogo o de monólogo sobre temas totalmente distintos e independientes entre sí. Mediante asociaciones temáticas y verbales, se genera un texto abierto, sin estructura, cuya constitución de sentido se le cede al espectador. Todavía más inconexos parecen los diez fragmentos escénicos de *After sun*, en los cuales, sobre la base de juegos de palabras y técnicas verbales de asociación y contraste, se teatralizan temas cuyo denominador común se identifica como mucho en fantasía desbordante, en locura absurdo-grotesca, en agresión consciente contra toda convención y norma dada o en inquietante agresión y amenaza.

A la deconstrucción de la acción dramática corresponde la de las figuras. En un mundo en el que no existen ni una percepción de la realidad logocentrista, ni estructuras coherentes de acción dramática ni espacio-temporalidad lógica, tampoco puede haber personajes

⁷ “Lo que el texto aguante. / Describir un espacio, crear personajes, llenar el texto de acotaciones escénicas: algo que nunca se debería hacer” (García 2000b: 8).

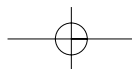


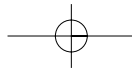


cerrados, explicables psicológicamente. A las figuras del teatro postmoderno de los noventa les faltan nombres, perfiles psicológicos, propiedades de carácter coherentes, y modos de comportamiento razonables, socialización y currículum vitae. Sobre todo les falta una identidad clara. Son “figuras” llenas de grietas, ambigüedades, huecos; se componen de situaciones fragmentarias y palabras vacías. A la crisis individual se le añade a menudo la de identidad étnica de personajes que pertenecen a diferentes culturas y que ya no se sienten en casa en ninguna de ellas. “Hay una individuación creciente, una puesta del yo sobre la mesa, y al mismo tiempo un yo en peligro y muy resquebrajado, pero a lo largo de todo el día, no sólo en situaciones muy locales”: con estas palabras caracteriza Juan Mayorga a los personajes de su teatro (Gabriele/Leonard 1996: 33). Mientras que el desdoblamiento de personalidad del protagonista Bulgakow en la obra de Mayorga *Cartas de amor a Stalin* parece todavía motivada por su situación personal, en la que se ve sometido a presión psíquica y política, en otros textos ya no son posibles ni tienen sentido semejantes intentos de explicación racionales. Especialmente afectadas por la crisis de identidad están las figuras femeninas, que sucumben al rol social que se espera de ellas y con el que se ven confrontadas, a su falta de autoestima e inseguridad interior o simplemente a su soledad social y vacío existencial (Sergi Belbel, *Elsa Schneider*, 1991; Yolanda Pallín, *Los restos de la noche* (1996); Lluïsa Cunillé, *Libración*, 1996). En los casos en los cuales se insinúa al final un desenlace positivo de la búsqueda de identidad, éste es tan poco motivado y lógicamente explicable como en el caso contrario (Paloma Pedrero, *El color de agosto*, 1989; Rodrigo García, *Matando horas*, 2000).

La pérdida y búsqueda de identidad aparecen también como tema central en la obra de un acto de Yolanda Pallín *Los motivos de Anselmo Fuentes*, de 1997. La obra consta de un largo diálogo entre dos hombres en un bar, a altas horas de la madrugada. Anselmo Fuentes parece haber huido de su existencia burguesa para escapar de su vida rutinaria y encontrarse a sí mismo. En un bar logra enredar al dueño en una conversación sobre lo divino y lo humano y, sobre todo, sobre su propia vida, conversación en la que, desde luego, todo resulta vago, contradictorio, con doble sentido y relativo. Al principio parece que los dos no se conocen; el camarero cree reconocer en Anselmo Fuentes a un industrial, del que en televisión ha salido la noticia de que ha sido secuestrado y que se pide una gran suma de dinero por su rescate. Pero, de pronto, Fuentes habla de un pasado común, del que aún queda una cuenta pendiente. Al final saca una pistola, dispara al camarero, se sienta tranquilamente en una mesa y se pone a tocar su trompeta. La identidad de los dos personajes sigue siendo un misterio, al igual que los motivos del comportamiento del protagonista aludidos en el título. Queda abierto quiénes son los dos, si se conocen, cuál de sus historias se corresponde con la realidad, por qué Fuentes dispara finalmente a quien tiene delante: “Nada es lo que parece, y así van las cosas. [...] Alguien quiere explicarte, pero las explicaciones sobran ya” y: “Puede que todo sea mentira” (Pallín 1997: 7 y 36). Esta obra sin notables acontecimientos se compone de un diálogo banal, cotidiano, que a la vez está lleno de secretos, contradicciones, ambigüedades y huecos. Los temas centrales son la inseguridad de la comunicación humana, la soledad, la pérdida de motivos del comportamiento humano, la relatividad de cualquier verdad, la falta de consistencia de la realidad. El cuestionamiento de cualquier referencia a la realidad se transmite no en último término a través de la fragmentación de la estructura del texto.

Como ya se ha dicho, la vuelta a un teatro textual, a formas de representación realistas, así como a un teatro basado en la realidad actual, no significa una vuelta al tradicio-

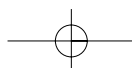




nal teatro mimético. Incluso las obras hiperrealistas de Lluïsa Cunillé representan con su lenguaje cotidiano realista sólo aparentemente una exacta reproducción de una realidad cotidiana banal. También la acción en obras como *Rodeo* (1996) o *Libración* (1996) presenta demasiadas vaguedades, huecos, contradicciones, absurdos, así como sucesos misteriosos o irracionales como para poder servir de reflejo realista de una percepción auténtica de la realidad. Pero, sobre todo, el idioma ha perdido, a pesar de toda la supremacía en los textos, su auténtica función como medio de percepción de la realidad y de comunicación humana. El idioma del teatro de fin de siglo se caracteriza por una ambigüedad referencial. Se sabe que esta experiencia le es propia ya al teatro del absurdo, pero al teatro de los últimos años le falta no sólo el ímpetu existencial de un Beckett o un Ionesco, sino también el sufrimiento por la crisis del idioma, que sólo se representa con indiferencia y como si fuera algo obvio. En ocasiones el lenguaje se emplea como arma o, con más frecuencia, simplemente como material de relleno para pasar el tiempo y llenar los huecos. Con cáscaras de palabras sin sentido y cascadas de palabras vacías intentan los personajes de la obra de Ernesto Caballero *Auto* evitar el amenazante silencio, al citar uno tras otro conocidos refranes y dichos, leer de los papeles del vehículo los datos técnicos del coche, citar el texto del anuncio de una crema antiarrugas o el prospecto de un psicofármaco. Cuantas más cosas se dicen unos a otros los personajes de *Caricias*, de Sergi Belbel, menos tienen que decirse: “Hablas hablas hablas y no te entiendo”, contesta el hombre mayor, cuando el joven lo colma con una incomprensible verborrea. El diálogo entre ÉL y ELLA en la obra de Yolanda Pallín *Luna de miel* ya no tiene referencialidad en absoluto.

ÉL.– Ya estoy aquí.
 ELLA.– ¿Ya?
 ÉL.– Había mucha cola.
 ELLA.– Ya.
 ÉL.– A estas horas se pone de bote en bote.
 ELLA.– ¿Qué?
 ÉL.– ¿Qué de qué?
 ELLA.– ¿Cómo qué de qué?
 ÉL.– ¿Te quieres quedar conmigo?
 ELLA.– Válgame Dios.
 ÉL.– ¿Entonces?
 ELLA.– ¿Qué?
 ÉL.– ¿Quieres decir que sí...?
 ELLA.– Sí (Pallín 2000: 25).

El resultado del procedimiento mostrado es la producción de un teatro lleno de espacios vacíos, huecos y pausas, un teatro de la ambigüedad y el multiperspectivismo, de la inseguridad epistemológica y la relatividad, de la dispersión de sentido, de la apertura y la inconclusión. Esto tiene como consecuencia una nueva postura frente a la recepción por parte del lector y del espectador. El receptor se ve obligado a llenar los huecos con sentido. No puede confiar en que el escritor le ofrezca soluciones claras. El receptor se convierte en congenial coautor, que es partícipe inmediato de la constitución del acto de creación artística: “Creo que el espectador ha de ser un co-creador, ha de participar en la constitución de la obra”, tal y como lo expresa Juan Mayorga (Gabriele 2000: 10).

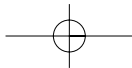


Como una característica importante del teatro del postfranquismo había señalado la revalorización del teatro de autor y texto, que terminó con el predominio del teatro de director (Floeck 1997a: 55 ss.). Esta tendencia se ha confirmado en el paso del siglo XX al XXI, como impresionantemente demuestra no solamente la larga lista de autores de la “generación Bradomín”. “Creo que el retorno a la palabra es irreversible”, dice Juan Mayorga, y en ese sentido no lo contradice prácticamente ninguno de sus colegas (Gabriele/Leonard 1996: 35). También la edición de textos teatrales ha mejorado visiblemente en los años pasados, si bien su venta no se puede de ninguna manera comparar cuantitativamente con la de, por ejemplo, las novelas. Los “teatros alternativos” actuales se diferencian de los “teatros independientes” de los años sesenta y setenta no en último lugar por el hecho de que se han desviado considerablemente de la “creación colectiva” y trabajan sus puestas en escena sobre la base de textos teatrales fijos. Esto ha tenido como consecuencia un tratamiento muy consciente de la palabra, una mayor atención a la expresión verbal y un reforzado experimentar con el lenguaje. Donde más claramente se muestra esa tendencia es en textos que sustituyen la tradicional estructura de diálogo dramático por una prosa rítmica, por versos libres o por complejas estructuras textuales narrativas, que llevan a formas de texto híbridas. También en ese sentido aparece Rodrigo García como el innovador más radical.

El regreso al texto va sin duda acompañado por una carga teatral del idioma. La supresión que se podía observar ya en los años ochenta de la dicotomía entre el texto y la representación se ha confirmado en los últimos años. Los textos teatrales actuales ya no se entienden como “escritura literaria”, sino como textos en los que la potencialidad teatral está ya inscrita de antemano. También los autores de la “generación Bradomín” proceden casi exclusivamente del medio teatral y tienen experiencia como actores y directores, experiencia que introducen en su producción textual. A menudo son ellos mismos los directores de la representación de sus textos, y con frecuencia un texto dramático se genera en cooperación con los actores, se desarrolla en los ensayos de varias versiones hasta que adquiere su forma definitiva, probada en el escenario. Luis Araújo habla de ocho diferentes versiones que vivió su obra *Vanzetti* hasta que se imprimió. De obras como *Fuga* o *After sun* hay diferentes versiones. Sin embargo, el texto dramático constituye por norma general la base inamovible del texto de la representación, incluso cuando se cambia y amplía en el escenario mediante el uso de signos teatrales no verbales y, sobre todo, mediante la creciente integración de técnicas multimedia.

Parece que en los últimos tiempos se otorga mayor peso a la representación que al texto dramático, sobre todo si se tiene en cuenta al grupo en torno a la *Carnicería Teatro*, con Rodrigo García, Carlos Marquerie y Antonio Fernández Lera.⁸ García escribe, además, invariablemente sus textos para los mismos actores, con los que trabaja desde hace años. En estrecha cooperación entre el autor del texto, el escenógrafo, el técnico de sonido e iluminación, así como el actor, surgen textos para la representación que, si bien respetan los textos en los que se basan, los amplían y abren en diferentes direcciones

⁸ En una entrevista corta con Susanne Hartwig, el propio García confirmó este desarrollo: “Yo he cambiado. Al principio escribía obras con mucho texto, y cada vez hay menos. En *After sun* los cuerpos, la manera y la cualidad de los movimientos son tan importantes como, o en realidad, más importantes que los textos” (Hartwig 2001b: 193).



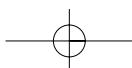
mediante el lenguaje corporal del actor y la introducción de signos no verbales. En las producciones visuales y *performativas* de García apenas se puede separar el teatro de texto del teatro de director.

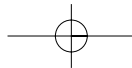
Como ha mostrado esta breve visión panorámica, las tendencias formales y de contenido del teatro español de los años ochenta se han seguido desarrollando de manera continua a finales del siglo XX y principios del XXI, y se han radicalizado bajo la influencia de las estrategias de pensamiento y escritura postmodernas. En lo fundamental, se han llevado a la práctica con éxito la renovación estética del teatro tras la muerte de Franco, a través de autores como Alonso de Santos, Cabal y Sanchis Sinisterra y, sobre todo, las representaciones programáticas de un teatro de autor experimental, abierto y basado en la estética de la recepción, que este último ha desarrollado desde principios de los años ochenta en numerosas tomas de posición teóricas. En su contribución para el “Foro de Valladolid”, en febrero de 2001, Sanchis Sinisterra destacó eso mismo lleno de satisfacción. Y para él este desarrollo todavía no ha llegado a su punto culminante. En su opinión, el teatro del siglo XXI tiene que perseguir de forma aún más consecuente la deconstrucción de estructuras coherentes, de constituciones de sentido, de estrategias de pensamiento logocentristas, así como –sobre todo– el cuestionamiento del idioma como elemento de comunicación y de percepción de la realidad. Sanchis Sinisterra propone un modelo opuesto al discurso logocentrista de la claridad:

En el extremo opuesto –un extremo que mira hacia el siglo XXI– se situaría una concepción de la palabra dramática, una investigación sobre el habla de los personajes, una opción dramática, en fin, que buscarían su fundamento en la crítica del discurso logocéntrico, la renuncia a la omnisciencia autoral y la distorsión de la pretendida transparencia comunicativa (Sanchis Sinisterra 2001: 24).

Que el teatro del siglo XXI se vaya a basar en este programa me parece cuestionable. Desde hace algunos años se multiplican los signos de que la postmodernidad ya ha atravesado su punto culminante.⁹ También en el teatro se pueden observar esas tendencias; por ejemplo, en el proyecto concebido en común por José Ramón Fernández, Yolanda Pallín y Javier García, *Trilogía de la Juventud*, en el que, en tres dramas independientes, se reconstruyen a través de los recuerdos de los personajes las condiciones de vida cotidianas de tres épocas: desde la postguerra hasta el presente, pasando por los años setenta. *Las manos* presenta al espectador escenas de la vida de seis jóvenes en el ambiente rural de un pequeño pueblo español de los primeros años de la postguerra (Floeck 2002). Lo novedoso es que la realidad histórica se presenta mediante una mezcla de acción dramática narrada y dialogada con una coherencia cronológica y espacial, que se basa en el transcurso de las cuatro estaciones del año, así como en el espacio concreto de un pequeño pueblo. La acción dramática es comprensible; los personajes llevan nombres y están ligeramente individualizados; el trasfondo social y político, cuya reconstrucción se basa en una cuidadosa documentación de los autores y actores, se ilustra en una forma com-

⁹ En la novela, que en su desarrollo siempre va un poco por delante del teatro, esto ya fue observado a principios de los años noventa por Gonzalo Navajas (1993). También en los jóvenes filósofos se reconoce claramente una crítica a las estrategias de pensamiento postmodernas y una revalorización de la razón. Cf. las contribuciones en el tomo publicado por Rodríguez Tous (2001).



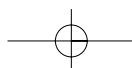


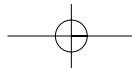
previsible. *Las manos* comparte con el drama histórico postmoderno la personalización y el subjetivismo de la perspectiva histórica, así como la reflexión metateatral sobre la posibilidad de la reconstrucción de la realidad histórica. Pero no comparte con el portmodernismo ni la deconstrucción de los personajes o de la acción dramática ni el radical cuestionamiento de la función epistemológica y comunicativa del idioma. Los personajes se acercan en la obra al pasado más reciente desde la más pura curiosidad frente a una época histórica que es parte de sus historias familiares y personales, para de este modo entender mejor su propia identidad y las raíces de su propia vida. El éxito de la obra muestra que la confianza en el idioma y la razón como medio de percepción de la verdad y representación de la realidad parece de nuevo aumentar.

El teatro portugués de fin de siglo

En oposición a su país vecino, España, Portugal no tiene una gran tradición teatral que ofrecer. El genial trabajo de Gil Vicente (aprox. 1465-aprox. 1537), en la transición de la Edad Media a la época moderna fue un suceso único, repetida y nostálgicamente conmemorado hasta hoy en día. Tampoco los esfuerzos del romántico Almeida Garrett (1799-1854) por fundar un teatro nacional parecen cambiar fundamentalmente esta situación. No fue hasta los últimos años del régimen de Salazar cuando el teatro de oposición de los *Grupos Independientes* y algunos dramaturgos comprometidos conllevaron un auge. Después de la primera euforia en los años posteriores a la Revolución de los Claveles de 1974, el teatro volvió a caer en los años ochenta en un estado de letargo general. Desde principios de los años noventa, sin embargo, se pueden observar a varios niveles nuevos impulsos esperanzadores, que se deben a un cambio generacional y que hacia finales del siglo pasado han conducido a un auge importante de la vida teatral. En ese aspecto no se pueden pasar por alto las semejanzas con el desarrollo del teatro español. La internacionalización del sistema cultural y la influencia de la postmodernidad han pasado también por el teatro portugués finisecular, no sin dejar huella.

El teatro de los años noventa se caracteriza por las actividades de una nueva generación de creadores que se habían graduado en escuelas de teatro fundadas en la década anterior sobre todo en Lisboa, Oporto y Évora y que, como directores, escenógrafos, técnicos, actores o escritores de texto, aportan nuevas ideas y aire fresco al panorama teatral portugués. Junto a los *Grupos Independientes* ya entrados en años, ha surgido una gran cantidad de pequeños grupos de teatro alternativos que experimentan nuevos caminos dentro y fuera del sistema teatral oficial. Por regla general son grupos pequeños, flexibles, que sobreviven sin mayor gasto financiero, que a menudo no disponen de un espacio teatral propio y que actúan en espacios escénicos ajenos. Con medios modestos producen en parte un magnífico trabajo teatral. Como ejemplos citemos el *Teatro do Século*, bajo la dirección de Inês Câmara Pestana, el *Teatro da Garagem*, bajo la de Carlos Jorge Pessoa y la *Escola de Mulheres*, bajo la de Fernanda Lapa. Además, el descenso de público de los años ochenta se ha parado. Aun cuando el teatro portugués actual tampoco atraiga a las masas, ha conseguido, en los últimos años, atraer a las salas de teatro a espectadores jóvenes, curiosos e interesados. Al mismo tiempo, la tendencia general a una disminución del compromiso político inmediato fomenta –también en el ámbito del teatro– la inclinación a la participación cultural privada.



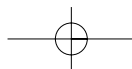


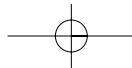
Desde hace algunos años provienen nuevos impulsos para el teatro portugués también del Estado, aunque hasta hoy no haya ninguna política teatral que responda a un concepto claro. Junto al aumento de las subvenciones públicas, el apoyo de un movimiento de descentralización a través del gobierno central y los municipios a comienzos de los años noventa y la creación de un Ministerio de Cultura a principios del año 1996, con un Instituto Português das Artes do Espectáculo propio, son fundamentalmente dos acontecimientos los que han dado al teatro público un nuevo impulso: la nueva designación de la dirección artística del Teatro Nacional D. Maria II en febrero de 1994 con Carlos Avilez, así como la fundación de un segundo teatro nacional, el Teatro Nacional São João, en Oporto, en el verano de 1994, bajo la dirección de Eduardo Paz Barroso, al que siguió un año después Ricardo Pais. Mientras que la situación en Lisboa, tras el retiro de Avilez en octubre de 2000, otra vez se ha complicado, por lo menos en Oporto continúa la tendencia positiva bajo el director artístico actual, José Wallenstein. De especial importancia para el teatro actual son las variadas actividades que surgieron desde 1998 del Centro de Dramaturgias Contemporâneas, el Dramat, fundado en Oporto en el marco del Teatro Nacional.

Pero sobre todo ha surgido en los años pasados, al igual que en España, una nueva generación de dramaturgos, que por norma general están estrechamente ligados a la práctica teatral y que crean un nuevo teatro de autor muy diverso temáticamente y variado desde el punto de vista estético, que empieza a sustituir el modelo de teatro políticamente comprometido de los años sesenta y setenta. Con razón afirma Carlos Porto en su último balance del teatro portugués: “Destaca un fuerte aumento de los textos dramáticos de autores portugueses que han surgido en los últimos años y a los que hay que prestar atención” (1997: 201).¹⁰ Entre tanto, este movimiento se ha consolidado y ha llevado al surgimiento de un nuevo teatro de autor y texto, que además sigue la tendencia del desarrollo teatral europeo de las dos últimas décadas.

En la introducción del más reciente balance sobre la situación teatral actual, titulado “Novos dramaturgos”, del *Jornal das Letras*, del 26 de junio de 2002, se dice al respecto: “A dramaturgia parece viver um impulso de renovação, um momento feliz de desejada visibilidade” (10), y María Leonor Nunes escribe en su artículo titulado “Drama feliz”, en la misma edición: “É hoje mais forte o desejo pela escrita teatral ou pelo menos começa a ser mais visível a dramaturgia portuguesa. Há uma nova leva de dramaturgos que se afirmam em cena e também em letra impressa” (12). En la actualidad hay en Portugal un conjunto bastante grande de autores de teatro de todos los grupos de edad que hacen el panorama teatral portugués más colorido, más variado, más profesional y más avanzado estéticamente. En ese aspecto es también llamativo el creciente número de escritoras. Mencionemos los nombres de algunos autores que en los años noventa han escrito varias obras: Norberto Ávila (*1936), Vicente Sanches (*1936), António Torrado (*1939), Yvette K. Centeno (*1940), Maria do Ceu Ricardo (*1941), Mário de Carvalho (*1944), Fernando Dacosta (*1945), Eduarda Dionísio (*1946), Lídia Jorge (*1946), António Ferreira (*1946), Fernando Augusto (*1947), Hélia Correia (*1947), Francisco

¹⁰ Respecto al teatro portugués desde la Revolución de los Claveles cf. además Pörtl (1988); Gareis (1990); “D’autres imaginaires” 1991; Floeck (1997b); Grossegessé (1997); Serôdio (1997); Pörtl (1999); “Novos dramaturgos” (2002).

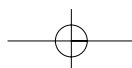


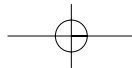


Pestana (*1951), Abel Neves (*1956) y João Santos Lopes (*1960). A autores como Mário Cláudio (*1941), Mário de Carvalho (*1944), Jorge Silva Melo (*1948) y Luísa Costa Gomes (*1956) el teatro portugués debe sobre todo impulsos importantes para introducir una nueva manera de escribir y un ajustamiento al estándar de la (post-)modernidad europea.

El espectro temático y la configuración formal estética de la producción dramática son en Portugal tan variados como en España. Formalmente dominan más bien obras construidas de modo convencional, si bien en los últimos años se observa un claro aumento de dramas experimentales a la manera postmoderna. En cuanto al contenido, junto a la modelación de sucesos cotidianos y problemas de relación, hay un fuerte interés por los temas históricos, sobre todo por los de la historia contemporánea. De manera similar a lo que ocurre en España, también en el “Teatro do quotidiano” portugués –esa es la denominación de género para la trilogía de Mário de Carvalho, *Água em pena de pato: O sentido da epopeia, A rapariga de Varsóvia* y *O desencontro* (1992)– los problemas de relación privados están estrechamente relacionados con la situación social del país. El título de la última obra, *O desencontro*, representa precisamente un emblema de la pérdida de un consenso ideológico, ético y social en la sociedad actual portuguesa postrevolucionaria. En *A rapariga de Varsóvia* se percibe todavía la añoranza nostálgica de utopías socialistas, pero su fracaso se pone en escena paródicamente en el ejemplo de los dos héroes, comunistas viejos, de la obra. También en Portugal surgen obras con tendencias claramente feministas, como por ejemplo el drama poético *Antes que a noite venha* (1966), de Eduarda Dionísio, en el que Julia, Antígona, Inês de Castro y Medea expresan sus quejas sobre el amor, la muerte, el odio y la desesperación; o la obra de Lídia Jorge *A maçã* (1997), un drama histórico sobre la masona portuguesa Adelaide Cabete (1867-1935). En algunos autores también se observa una renovada politización del teatro, como por ejemplo en la ópera prima de João Santos Lopes, *Às vezes neva em abril* (1998), que si bien estéticamente es más bien convencional, trata un tema, el de la guerra colonial africana y su repercusión en la sociedad portuguesa contemporánea, que hasta ese momento en el teatro se seguía considerando tabú. La violencia entre los grupos juveniles blancos y negros en Lisboa, así como la xenofobia y el racismo como consecuencia de la derrota en África, reprimida y no asimilada socialmente, encuentran su expresión adecuada en un repulsivo lenguaje vulgar que determina la comunicación entre los jóvenes protagonistas.

Sin duda alguna las más interesantes son una serie de obras experimentales en las que se expresa la influencia de la estética postmoderna. A ese grupo pertenecen los textos de Vicente Sanches, como por ejemplo, el ingenioso y emocionante drama metateatral *Grupo de Vanguarda* (1989), en el que se pone el énfasis en la idiosincrasia del teatro, la frontera entre ficción y realidad, así como la integración del espectador en el argumento dramático. También muestra la influencia de la postmodernidad el proyecto de Carlos J. Pessoa titulado, según los cinco libros de Moisés, *Pentateuco. Manual de sobrevivência para o ano 2000* (1998). Las obras de este moderno Pentateuco (*O homem que ressuscitou, Desertos, Peregrinação, Escrita da água, A menina que foi avó*) están llenas de préstamos literarios intertextuales y de reflexiones metateatrales. En las acciones dramáticas, confusas y sobrecargadas simbólicamente, se mezclan sucesos realistas, mitológicos y fantásticos, en los que se cristaliza como tema central la identidad de Portugal en la historia y en la actualidad, así como la posición del país en Europa. Maria Helena Serôdio caracteriza el teatro de Pessoa de la siguiente manera:



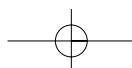


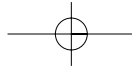
Cercano de lo que podríamos considerar una escritura post-moderna, Carlos J. Pessoa construye sus obras desligadas de cualquier preocupación de verosimilitud, consistencia psicológica o coherencia de diálogos. Son generalmente escenas fragmentarias que se refieren al imaginario de los jóvenes y que, en la ligación lúdica al juego de actor, intentan transmitir un comentario irónico a algunos de los lugares comunes de nuestro vivir cotidiano (1997: 67).

Me parece claro que los impulsos más importantes para la renovación del teatro portugués en los años noventa provienen de Luísa Costa Gomes y Jorge Silva Melo. Costa Gomes se hizo un nombre como dramaturga con la comedia de sociedad crítico-satírica *Nunca nada de ninguém*, que en 1991 se representó en Lisboa con gran éxito y que fue celebrada como mejor puesta en escena del año.¹¹ Desde entonces escribe regularmente para el teatro. Entre tanto, ya hay una docena de obras, entre ellas varias comedias de sociedad, como *Um filho* (1996), *A vingança de Antero ou Boda deslumbrante* (1996) y *Vanessa vai à luta* (1999), así como algunos dramas históricos como *Clamor* (1994), *O céu de Sacadura* (1998) y el libreto para una ópera de Philip Glass respecto a los descubrimientos de Portugal, que fue estrenada, bajo la dirección de Robert Wilson, en Lisboa, en 1998, con ocasión de la EXPO. Como muestran los títulos, dos polos dominan la producción dramática de la autora: por un lado obras satíricas, de crítica social, piezas de una gran comicidad, sobre los problemas cotidianos de la clase media burguesa actual, obras con una estructura estética caracterizada por rápidos cambios de escenas, argumentos fragmentarios, lenguaje coloquial y dibujo de los personajes tipificado; y por otro lado obras históricas sobre temas de la historia nacional con ímpetu revisionista, pero sin posicionamiento político o ideológico, sin carácter didáctico, sin pretender una reconstrucción exacta de la realidad y con la reivindicación estética de una nueva y experimental configuración espacio-temporal. “La historia como tema central siempre ha estado en el centro del interés de los dramaturgos portugueses”, escribe Carlos Porto, “ella ha decidido la dirección dominante durante las décadas después del final de la segunda guerra mundial, sobre todo durante el régimen fascista, cuya censura obligó a una codificación metafórica del discurso histórico” (1997: 189). El drama histórico oposicional de los años sesenta y setenta tenía como objetivo más bien la denuncia del presente político que la plasmación revisionista de la historia nacional. La postmodernidad, en cambio, iba más encaminada a una nueva relación con la historia y su (re-)construcción literaria, en la cual la pretensión de reflejar la realidad auténticamente y valorarla políticamente de forma correcta ya no era lo central.

En los dramas históricos de Costa Gomes se muestra eso de manera especialmente clara en su relación con el gran tema nacional de los *escobrimientos*, que no sólo domina el drama *Clamor* sobre el Padre Vieira y el libreto de la ópera *Corvo branco*, sino que también aparece en la obra sobre el héroe de la aviación Sacadura Cabral, de nuevo como problema de la relación de Portugal con sus grandes héroes nacionales. La autora se aleja de la misma manera del discurso oficial triunfalista de la conquista como de un juicio totalmente negativo sobre los descubrimientos y la conquista nacionales. Los *descobrimientos* le sirven más que nada para dar relieve a un tratamiento sin tensiones del heroísmo y la debilidad, de la vanidad nacional y la frustración, de la grandeza y la

¹¹ Respecto al teatro de Costa Gomes cf. Floeck (2004).



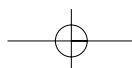


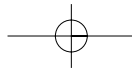
cobardía humanas, así como del encuentro o la confrontación entre lo propio y lo ajeno, donde aspectos negativos y positivos, serios y divertidos, equilibran la balanza.

También en el sentido estético, la obra dramática de Luísa Costa Gomas me parece representativa del nuevo teatro portugués de los años noventa. En su trabajo dramático la autora se ha despedido de la construcción del argumento cerrada, piramidal, de proveniencia aristotélica. La continuidad espacio-temporal y la lógica ya no juegan ningún papel. Dominan las estructuras paratácticas y los argumentos fragmentarios, en donde algunos de los episodios independientes son duramente colocados unos tras otros. El lector es llamado a montar de manera independiente el *puzzle* de fragmentos de acción dramática e informaciones, a llenar los huecos del texto y a participar activamente en la constitución del sentido dramático. También en la estructura estética, sus obras están apadrinadas por la postmodernidad. La propia autora es consciente de ello y señala la estructura fragmentaria de sus trabajos como consecuencia inmediata de la pérdida de una interpretación homogénea del mundo: “Deixar de existir uma verdade absoluta para haver textos particulares. O reino contemporâneo é o reino fragmentário”¹². La autora juega preferentemente con convenciones genéricas, mezcla tipos de texto tradicionales con formas musicales y muestra una marcada afición por los géneros mixtos. Se mezclan también planos realistas con fantásticos y místicos. Especialmente polifacético es el uso de diferentes formas de comicidad, cuya función va desde la identificación comprensivo-divertida hasta un distanciamiento irónico o grotesco. También se configuran tradiciones teatrales portuguesas de la tardía Edad Media, al igual que tendencias europeas actuales. Las técnicas de la intertextualidad se repiten sobre todo en los dramas históricos, que trabajan con préstamos de numerosos tipos de texto de diferentes épocas. El registro lingüístico va desde la exuberancia de la retórica barroca hasta la jerga de subculturas urbanas.

Al contrario que Luísa Costa Gomes, Jorge Silva Melo procede directamente del ambiente teatral. Junto con Luís Miguel Cintra dirigió en los años sesenta y setenta el *Teatro da Cornucópia*, en el que trabajaba como director y actor. En los años noventa empezó a escribir él mismo obras teatrales, que se componían en una especie de taller de teatro en discusiones comunes y ensayos con una serie de actores que en 1996 se constituyeron como grupo bajo el nombre de *Artistas Unidos*. Según Carlos Porto el estreno de la primera obra de Silva Melo, *António, um rapaz de Lisboa*, el 18 de septiembre de 1995, en el Grande Auditório de la Fundación Gulbenkian, en Lisboa, introdujo un cambio de paradigma que influiría decisivamente en el desarrollo del teatro portugués hacia la postmodernidad (1997: 197). Maria Helena Serôdio ve en él al dramaturgo portugués más significativo de los años noventa, que ha conseguido un teatro de texto postmoderno con claro compromiso político y social (1997: 68). En el prólogo a *António, um rapaz de Lisboa* Silva Melo se coloca en la tradición de Botho Strauß y Heiner Müller. Ahí aboga comprometidamente por un teatro de texto que se oriente radicalmente a la realidad cotidiana actual de las grandes ciudades, así como por un teatro realista, que a través de la deconstrucción de estructuras espacio-temporales lineales y unitarias, a través de la fragmentación de la acción dramática y la ruptura de una psicología coherente de los personajes sobrepase la concepción convencional del realismo (1995). En 62 secuencias cortas, la

¹² “A grande aventura do conhecimento”, entrevista de la autora con Nuno Galopim en *Diário de Notícias* del 25 de septiembre de 1998, p. 43.





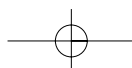
obra presenta a un pequeño grupo de miembros –la mayoría jóvenes– de la clase media lisboeta postrevolucionaria. El día a día de los personajes se caracteriza por problemas de relación, preocupaciones de trabajo y dinero, así como por problemas de alcohol y drogas. El montaje de diferentes planos espacio-temporales, la brutal coexistencia de diferentes planos de realidad, la estructura cinematográfica, con sus numerosos saltos temporales, así como el movimiento circular de la totalmente dispersa acción dramática son expresión tanto de una experiencia cotidiana alucinatoria, determinada por las drogas, como de una crítica a la situación social del Portugal actual, donde, sin embargo, no se reconocen ni reproches morales, ni denuncias políticas, ni un llamamiento a cambiar la realidad.

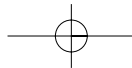
La trama de la siguiente obra, *O fim ou Tende misericórdia de nós* (1997), la ha extraído el autor de un periódico italiano, en el que se cuenta la violación y asesinato de una chica joven a manos de un amigo suyo, que finalmente se suicida en la celda de la cárcel, sin haberse manifestado sobre los motivos de su crimen. Silva Melo ha situado la acción en un pequeño pueblo en el Alentejo, en la frontera con España. En una sucesión de escenas ofrece una breve ojeada sobre la vida de un grupo de jóvenes soldados y chicas, cuya diversión los fines de semana consiste esencialmente en el consumo de alcohol, drogas, sexo y música, así como en el intercambio de fragmentos de frases banales. El día a día de los personajes está lleno de falta de orientación y comunicación, así como, sobre todo, de violencia. La deconstrucción y fragmentación de la acción es tan radical que el texto corre el peligro de volverse incomprensible y no alcanzar ya al lector o espectador. También las obras del reciente proyecto *Prometeo* unen estructuras postmodernas con reflexiones políticas y filosóficas, así como con una pesimista visión del mundo del Portugal postrevolucionario, la misma que se observa ya desde los años ochenta en la novela contemporánea, desde Almeida Faria hasta Lobo Antunes.

La visión panorámica del teatro actual en la Península Ibérica demuestra que España y Portugal, desde su entrada común en la Unión Europea, no sólo se han acercado en el campo de la política, sino también en el de la cultura. Las analogías entre el teatro de los dos países son –desde hace algunos años– cada vez más evidentes. Parece que el teatro de Portugal no sólo se acerca temática y formalmente al teatro del país vecino, sino que se aproxima, con cierto retraso, pero de manera creciente, por parte de algunos autores, a la estética y visión del mundo postmodernas. Lo interesante es que en ninguno de los dos países el teatro sigue el modelo de una postmodernidad radical, lúdica y autorreferencial, sino el modelo de una postmodernidad que combina una estética abierta y fragmentada con un compromiso ético y político.

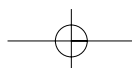
Bibliografía

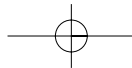
- Angehrn, Claudia (2003): *Territorium Theater. Körper, Macht, Sexualität und Begehren im dramatischen Werk von Eduardo Pavlovsky*. Tesis doctoral de la Universidad de Leipzig (en prensa).
- Aznar Soler, Manuel (ed.) (1996): *Veinte años de teatro y democracia en España (1975-1995)*. Barcelona: CITEC.
- Battle i Jordà, Carles (1998): “La nueva dramaturgia catalana: de la perplejidad a la diversidad”. En: *Estreno* 24, 2, pp. 39-49.
- Bradby, David (1993): *The Theater of Michel Vinaver*. Ann Arbor: The University of Michigan Press. “Conversación con el teatro alternativo” (1993). En: *Primer Acto*, 248, pp. 15-26.



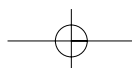


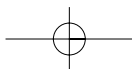
- “D’autres imaginaires. Théâtre et danse au Portugal” (1991). Tema central de la revista *Alternatives Théâtrales*, 39.
- “Debate sobre Nueva Dramaturgia” (1998). En: *Primer Acto*, 272, pp. 21-33.
- Duquenet-Krämer, Patricia (1991): “Das poetische Theater von Bernard-Marie Koltès”. En: Schöell, Konrad (ed.): *Literatur und Theater im gegenwärtigen Frankreich. Opposition und Konvergenz*. Tübingen: Francke, pp. 103-129.
- Elstob, Kevin (1992): *The Plays of Michel Vinaver. Political Theatre in France*. Frankfurt/M.: Lang.
- Fernandes, Silvia (2002): “Notas sobre la dramaturgia contemporánea”. En: *Gestos*, 17, 33, pp. 35-47.
- Floeck, Wilfried (1997a): *Spanisches Gegenwartstheater I. Eine Einführung*. Tübingen: Francke.
- (1997b): “Das Theaterwesen in Portugal”. En: Briesemeister, Dietrich/Schönberger, Axel (eds.): *Portugal heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*. Frankfurt/M.: Vervuert, pp. 531-543.
- (1999): “Teatro y posmodernidad en España”. En: Halsey, Martha T./Zatlin, Phyllis (eds.): *Entre Actos: diálogos sobre teatro español contemporáneo*. University Park, PA: Estreno, pp. 157-164.
- (2002): “Teatro y cultura de la memoria reciente. Reconstrucción histórica y búsqueda de identidad en Trilogía de la Juventud I”. En: Fritz, Herbert/Pörtl, Klaus (eds.): *Teatro contemporáneo español posfranquista II: Autores y tendencias*. Berlín: tranvía, pp. 56-72.
- (2003): *Estudios críticos sobre el teatro español del siglo veinte*. Publ. por Hartmut Stenzel y Herbert Fritz. Tübingen: Francke.
- (2004): “O reino contemporâneo fragmentário. Luísa Costa Gomes und die Erneuerung des portugiesischen Gegenwartsdramas”. En: Thorau, Henry (ed.): *Portugiesisches Theater des 20. Jahrhunderts*. Tübingen: Francke (en prensa).
- Floeck, Wilfried/Vilches de Frutos, María Francisca (eds.) (2004): *Teatro y Sociedad en la España actual*. Actas del Coloquio Internacional de Rauischholzhausen del 20 al 24 de septiembre de 2003. Frankfurt/M.: Vervuert (en prensa).
- “Foro de debate en Valladolid: El teatro español ante el siglo XXI” (2001): En: *ADE Teatro*, 85, pp. 14-36.
- Freund, Eva (1999): *Gefährdetes Gleichgewicht. Das Theater des Bernard-Marie Koltès*. Frankfurt/M.: Lang.
- Fritz, Herbert/Pörtl, Klaus (eds.) (2000): *Teatro contemporáneo español postfranquista. Autores y tendencias*. Berlín: tranvía.
- Gabriele, John P. (2000): “Juan Mayorga: Una voz del teatro español actual”. En: *Estreno*, 26, 2, pp. 8-11.
- Gabriele, John P./Leonard, Candyce (eds.) (1996): *Panorámica del teatro español actual*. Madrid: Fundamentos.
- García, Rodrigo (2000a): “After sun”. En: *Primer Acto*, 285, pp. 29-37.
- (2000b): *Obras (in)completas*. Madrid: La Avispa.
- Gareis, Marianne (1990): “Theaterflaute. Das ‘teatro independiente’ Portugals am Ende der achtziger Jahre”. En: *Lusorama*, 12, pp. 14-28.
- Göbler-Lingens, Hannelore (1998): *Die ungeordnete Banalität des Alltags und ihre ästhetische Strukturierung. Untersuchungen zum ästhetischen Werk Michel Vinavers*. Tübingen: Francke.
- Grossegese, Orlando (1997): “Die portugiesische Dramatik seit der Nelkenrevolution”. En: Briesemeister, Dietrich/Schönberger, Axel (eds.): *Portugal heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*. Frankfurt/M.: Vervuert, pp. 545-559.
- Hartwig, Susanne (2001a): “Permitirle a la historia ser otra: El teatro del español Rodrigo García”. En: *Forum Modernes Theater* 16, pp. 42-58.
- (2001b): “‘Lo mágico es para mí, lo que aún no he visto’: una entrevista con el autor español contemporáneo Rodrigo García”. En: *Forum Modernes Theater*, 16, pp. 187-198.





- Hatzig, Ina (2004): *Der moderne Kapitalismus im Theater. Das Spannungsfeld von Unternehmen, Medien, Justiz und Individuum im Theater von Michel Vinaver*. Tübingen: Francke (en prensa).
- Huguet-Jerez, Marimar (2000): "Entrevista con dos dramaturgas de la Generación Bradomín: Yolanda Pallín e Itziar Pascual". En: *Estreno*, 26, 1, pp. 5-9.
- Keim, Katharina (1998): *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers*. Tübingen: Niemeyer.
- Lax, Fulgencio M. (1999): "Introducción". En: Pallín, Yolanda: *Lista negra*. Murcia: Escuela Superior de Arte Dramático, pp. 7-34.
- Matteini, Carla (1998): "¿Qué tienen que decir los jóvenes autores? Voces para el 2000". En *Primer Acto*, 272, pp. 6-15.
- Muguerca, Magaly (1993): "Antropología y posmodernidad". En: *Gestos*, 8, 15, pp. 9-24.
- Navajas, Gonzalo (1993): "Una estética para después del posmodernismo: la nostalgia asertiva y la reciente novela española". En: *Revista de Occidente*, 143, pp. 105-130.
- "Novos dramaturgos" (2002). Tema central del *Jornal das Letras*, 26 de junio, pp. 10-18.
- Ortiz de Gondra, Borja (2000): "La última escritura dramática en España: una mirada desde la arena". En: Fritz, Herbert/Pörtl, Klaus (eds.): *Teatro contemporáneo español postfranquista. Autores y tendencias*. Berlín: tranvía, pp. 21-35.
- Pallín, Yolanda (1997): *Los motivos de Anselmo Fuentes*. Madrid: Visor.
- (1998): "Mane, Thecel, Phares: Formas contaminadas". En: *Primer Acto*, 274, pp. 75-78.
- (2000): "Luna de miel". En: *Estreno*, 26, 1, pp. 25-32.
- Pérez-Rasilla, Eduardo (1996): "Veinticinco años de escritura teatral en España: 1972-1996". En: *ADE Teatro*, 54/55, pp. 149-166.
- (coord.) (1997): "Los dramaturgos jóvenes del panorama madrileño. Mesa redonda". En: *ADE Teatro*, 60/61, pp. 85-93.
- Pörtl, Klaus (1988) "Skizzen zum portugiesischen Theater der Gegenwart". En: Floeck, Wilfried (ed.): *Tendenzen des Gegenwartstheaters*. Tübingen: Francke, pp. 101-118.
- (1999): "Panorama do teatro português na década de 90". En: Große, Sybille/Schönberger, Axel (eds.): *Dulce et decorum est philologiam colere. Festschrift für Dietrich Briesemeister zu seinem 65. Geburtstag*. Berlín: Domus Ed. Europaea, pp. 1051-1075.
- Porto, Carlos (1997): "Postrevolutionäre Dramatik in Portugal". En: Thorau, Henry (ed.): *Portugiesische Literatur*. Frankfurt/M: Suhrkamp, pp. 189-203.
- Ragué-Arias, María-José (1996): *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel.
- (2000): *¿Nuevas dramaturgias? (Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares)*. Madrid: INAEM. Centro de Documentación Teatral.
- Rodríguez Tous, Juan Antonio (2001): *El lugar de la filosofía. Formas de razón contemporánea*. Barcelona: Tusquets.
- Sanchis Sinisterra, José (2001): "La palabra alterada". En: *Primer Acto*, 287, pp. 20-24.
- Serôdio, Maria Helena (1997): "Teatro portugués actual. Un dossier sobre el teatro en Portugal". En: *ADE Teatro*, 62/63, pp. 55-101.
- Serrano, Virtudes (1997): "Política, teatro y sociedad: temas de la última dramaturgia española". En: *Monteagudo* 3ª ép., 2, pp. 75-92.
- Silva Melo, Jorge (1995): "Prefácio de quem vai à guerra". En: *António, um rapaz de Lisboa*. Lisboa: Cotovia, pp. 9-15.
- Toro, Alfonso de (1995): "Die Wege des zeitgenössischen Theaters. Zu einem postmodernen Multimedia-Theater oder: das Ende des mimetisch-referentiellen Theaters?". En: *Forum Modernes Theater*, 10, pp. 135-183.
- Ubersfeld, Anne (1989): *Vinaver dramaturge*. Paris: Librairie Théâtrale.
- Weimann, Robert/Gumbrecht, Hans Ulrich (eds.) (1991): *Postmoderne – globale Differenz*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Welsch, Wolfgang (31991): *Unsere postmoderne Moderne*. Weinheim: VCH, Acta Humaniora.





Isabel Exner*

↳ Poderes y paradojas en una (sub-)cultura emergente. Observaciones acerca del movimiento de hip hop en La Habana**

Resumen: Desde principios de los años noventa, inicio de la crisis y las transformaciones de la sociedad cubana, en la fisonomía de la ciudad de La Habana se hace presente un nuevo tipo de jóvenes y de cultura juvenil: los raperos cubanos se mueven en una esfera de traducción y encuentro con fenómenos culturales globales, cuya recepción en Cuba es sólo reciente. El movimiento vivo y creciente del *hip hop* articula su compromiso con las circunstancias cambiadas de su contexto cultural, social y económico, mediante diversas manifestaciones estéticas y representaciones de variada medialidad. Su afán de entender e interpretar los procesos de la realidad que los rodea lleva a los raperos a establecer relaciones múltiples con diferentes campos de la sociedad y cultura cubanas de hoy. En su estética alternativa se refleja —a pesar de los esfuerzos cooptativos por parte de las instancias de política cultural— la creciente diversificación de la sociedad cubana.

Palabras clave: Música; Hip hop; Cuba; Siglo XX-XXI.

Introducción

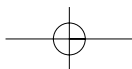
Pidieron salsa y aquí estoy tocando otra pieza,
Que es la que va *come on*

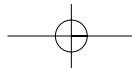
(Grupo Insurrecto: “E’ que cosa e”).

La fisonomía de la ciudad de La Habana está caracterizada desde hace algunos años por el movimiento del hip hop o rap. Hay una situación muy específica y curiosa en cuanto al rap en La Habana. La aparición del mundo del hip hop y de los modelos de

* Isabel Exner está preparando su tesis en el Departamento de Literatura Comparada de la Universidad Libre de Berlín y ha participado en un proyecto de investigación sobre la cultura cubana en el Instituto de Estudios Latinoamericanos de la misma universidad (2002/03).

** Este artículo es una versión ampliada y actualizada de un informe de investigación titulado “Aspectos del campo cultural cubano. Una excursión a La Habana”, que fue presentado a la Universidad Libre de Berlín en el año 2003.



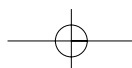


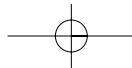
vida e identidad juveniles de las llamadas “tribus urbanas” transnacionales (Martín-Barbero 1998: 32) que sirven como orientación para subculturas juveniles en el mundo entero, es resultado de una traducción cultural de un contexto a otro que se magnifica y tiene fuerte impacto a partir de la desaparición del campo socialista y las transformaciones de la sociedad cubana que le siguieron.

Debido a la ruptura con la presencia cultural global o extranjera después de la Revolución, las subculturas juveniles del estilo de las que se conocen en las sociedades occidentales desde la mitad del siglo pasado, no habían arraigado con fuerza en Cuba. La noción de una identidad juvenil particular que difiere de los modelos de identidad de la sociedad o incluso puede contraponerse a ellos y romper con la idea de una continuidad inmediata en el desarrollo personal fue un modelo poco común durante la época de la Revolución. El movimiento musical de la llamada Nueva Trova en los años sesenta, que fue influenciado por el folk y el rock estadounidenses, mostraba los rasgos típicos de las culturas juveniles que se estaban convirtiendo en un fenómeno continuo y masivo en las sociedades occidentales en ese tiempo, pero en Cuba no se perpetuaron ni adquirieron un impacto comparable. Las manifestaciones artísticas posteriores afines a modelos extranjeros fueron marginadas como expresiones del imperialismo norteamericano y consideradas ajenas a las formas culturales de la nación (este fue el destino del rock cubano en los años setenta).

De manera similar a la situación en otros países del antiguo campo socialista, sólo desde principios de los noventa, los productos de las culturas populares mediáticas occidentales empezaron a consumirse y a adaptarse abierta y masivamente, y las subculturas juveniles como el rock, el reggae o el rap, y últimamente también el tecno, comenzaron a establecerse como un hecho realmente perceptible en el paisaje cultural. No obstante, la posibilidad de recepción en Cuba no se da tan repentinamente como por ejemplo en los países de Europa del Este. Aunque en aumento, el acceso a los productos de los medios masivos occidentales o globales sigue siendo reducido y con particularidades específicas. Mientras que en otras ciudades del mundo la gran euforia de lo nuevo y la vanguardia del rap como estilo musical y de vida ya tuvieron su auge y la conducta juvenil rebelde y expresiva ya está despolitizada e integrada en el desarrollo como una fase transicional para “desahogarse” (Poiger 2000), en el espacio público de la ciudad de La Habana los raperos, con sus trenzas y sus *baggy pants*, sus saludos gestuales particulares y practicando sus *flows* en la calle y en los clubes forman un detalle emergente que, por su carácter móvil y aún en negociación, llega a ser un hecho social y cultural policromo y cuestionado en el contexto de los cambios actuales de la sociedad cubana. Ha sido sobre todo el fuerte discurso crítico de los raperos lo que ha llamado la atención y causado polémicas tanto dentro como fuera de la isla.

El hip hop cubano muestra múltiples proliferaciones e interdependencias con las más variadas circunstancias de su entorno social y cultural, y con fenómenos aparentemente ajenos al movimiento, y los raperos se sitúan en medio de los procesos de transformación que marcan a Cuba en el nuevo paradigma del orden mundial. La situación particular del rap en cuanto a su entrada en el campo cultural, a las diferentes percepciones e influencias que ha sufrido, a la postura del gobierno frente a él y en cuanto a sus propias estrategias artísticas y de identificación sugiere que puede tener una especial relevancia para entender muchos procesos culturales y sociales que se viven ahora en La Habana y en Cuba.





De “la otra Cuba” al escenario: entrada y arraigo del hip hop en Cuba

Hip hop es el nombre de un género musical, pero más allá de eso se denomina así toda una serie de manifestaciones estéticas y sociales que conforman los conceptos básicos de un imaginario cultural que constituye un modelo de vida e identidad para subculturas juveniles en el mundo entero. Nacido en Nueva York en los años setenta, desde principios de los años ochenta el hip hop ha llegado a ser un fenómeno global que varía y se interpreta diversamente en diferentes esferas culturales, pero que sin embargo mantiene ciertas características específicas. Como elementos claves del hip hop se consideran generalmente el rap, texto hablado como *flow* sobre un *background* rítmico musical, elaborado por el DJ, el *breakdance* como modo de bailar y el *graffiti* como expresión visual.

Los inicios del hip hop cubano se encuentran en el submundo de consumo cultural que Víctor Fowler ha llamado “la otra Cuba”¹, designando así todas aquellas prácticas culturales desarrolladas extraoficialmente en el campo cultural cubano. Desde principios de los noventa, ese submundo ha crecido considerablemente ya que gran parte de fenómenos pertenecientes a él fueron estimulados por la influencia de productos y procesos culturales que—debido a la política de aislamiento cultural respecto a Occidente—eran prácticamente inaccesibles en Cuba hasta los años ochenta, y que sobre todo a partir de 1989 lograron colarse por una u otra vía y fueron recibidos en circuitos culturales independientes en forma clandestina y paralela a la cultura oficial controlada.² El hip hop cubano se formó a partir de la adaptación y apropiación de la música rap norteamericana, con un cierto desplazamiento temporal. Cuando “Rapper’s Delight” se convirtió en el primer *hit* del rap norteamericano en 1979, en Cuba la noticia llegó exclusivamente y de modo mínimo a Guantánamo, que era el único lugar donde se podían escuchar estaciones de radio y TV estadounidenses:

Lo que pasa es que Guantánamo es un lugar único en Cuba, porque la base naval tiene tele-emisoras. Es el único lugar de Cuba donde hay televisión norteamericana y dos estaciones de radio. Durante toda la época de la revolución es el único sitio donde nunca esa señal estuvo bloqueada, es decir, el único lugar que culturalmente ha continuado.³

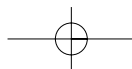
No obstante, en ese mismo año, regresan, por primera vez después de 1959, 100.000 emigrantes de Miami a la isla y traen con ellos una nueva noción de lo moderno en lo que se refiere a ropa, música y equipos electrónicos. Se introduce así, según Fowler, un mundo de consumo que no se conocía y que comienza a llamar la atención.⁴ En círculos restringidos en La Habana se empieza a escuchar desde los ochenta la música *rhythm & blues* y rap americana, que en Cuba adquiere el apodo de “la moña”. Se accede a esta música a través de antenas “piratas” que la gente pone en sus casas para poder recibir emisoras de radio y TV estadounidenses o a través de cintas y discos llevados desde el extranjero, que se copian y se hacen circular.

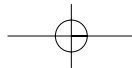
¹ Víctor Fowler en una conferencia que dictó en el Instituto de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Libre de Berlín el 4 de mayo de 2002.

² Un ejemplo muy citado de ese “segundo mundo” serían las videotecas particulares.

³ Víctor Fowler en una conferencia que dictó en la Unión de Escritores y Artistas Cubanos (UNEAC) en La Habana el 1 de octubre de 2002.

⁴ Víctor Fowler en la conferencia del 4 de mayo de 2002.



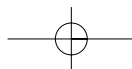


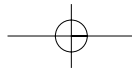
Hacia fines de los años ochenta, los “moñeros” llegan a ser un grupo –todavía pequeño– de La Habana que escucha esa música y baila el *breakdance* (se habla de los “rompehuesos”). Los jóvenes se retan bailando en lugares de encuentro como el parque Maceo, la Casa de la Cultura del Municipio 10 de Octubre y más tarde La Piragua, al lado del Malecón. Todavía no se pasa de la audición a la propia producción musical. Desde principios de los noventa, los cambios debidos a la pérdida de las relaciones comerciales con el campo socialista, el turismo naciente y la apertura parcial durante el Período Especial dan lugar a la influencia creciente de productos de subculturas juveniles (y también de sus versiones comercializadas) procedentes de Estados Unidos y de Europa, que funcionan allí como culturas contestatarias. Bajo esta influencia empiezan a formarse los primeros grupos raperos en La Habana; más tarde en todo el país. Por lo general toman *backgrounds* americanos que venían sin texto, a los que ponen su propio *flow* en español. Estos inicios coinciden con el momento en que Cuba empieza a sufrir la peor crisis económica de su historia, y es de notar que el impulso más fuerte de la movida rapera parte de Alamar, barrio periférico de La Habana del Este, que en otra época había sido un proyecto social ejemplar con sus edificios de arquitectura soviética utópica y que ahora es uno de los sitios más afectados por la crisis, ya que debido a su posición alejada del resto de la ciudad sufre extremadamente los problemas de transporte.

Hasta el año 1995 los jóvenes rapean principalmente en la calle, tienen apenas espacios propios para reunirse y son mal vistos por una gran parte de la sociedad. El carácter alternativo del movimiento se manifiesta en el baile y en el modo de vestir, muy diferente al conocido hasta entonces en Cuba, y sobre todo en los textos de los raperos y en su manera de declararlos, directa y atrevida. Se expresan críticas muy fuertes a las circunstancias económicas y sociales de la población, y el malestar con respecto a la situación del país es articulado claramente. Se ataca mucho el racismo y también regularmente la salsa como género predominante en el que se representa y comercializa la autenticidad cubana.

En estos primeros años, la política cultural oficial ignora al movimiento o lo reprime por imitar un fenómeno estadounidense. En ocasiones se prohíben conciertos, pero el rap gana en popularidad sobre todo entre la población joven. En 1995 el promotor cultural Rodolfo Rensoli asume la causa de los raperos y concibe la idea de un festival de rap que se inicia en ese mismo año, y que entonces es todavía un evento “subterráneo” (Fernández Díaz 2001c: 6), pero que en los años siguientes gana en calidad, asistencia y poder de convocatoria a pesar de la grave falta de recursos técnicos necesarios, por ejemplo, para el *sampling* de los *DJs* o para la elaboración de los *backgrounds* propios de los raperos. El barrio Alamar se convierte en el centro del rap, ya que el festival se lleva a cabo en el anfiteatro de la localidad. En 1996, dentro de la Asociación Hermanos Saíz (AHS), cuerpo cultural que se ocupa oficialmente de promover a artistas cubanos menores de 35 años, se crea el Grupo Uno, cuya tarea es promocionar a los raperos cubanos, lo que marca ya un cambio de actitud por parte de organismos estatales.

En el año 1999 los Orishas, grupo formado por integrantes del anterior grupo habanero Amenaza que se habían quedado en Europa, lanzan al mercado, desde Francia, su primer disco con el título *A lo cubano*, que enseguida obtiene un gran éxito, se divulga pronto en Cuba y es acogido allí masivamente. Ahora el rap ya no es algo que escuchan solamente unos pocos “moñeros”. Ha ganado en legitimación y popularidad entre la población. Al mismo tiempo, fuera de Cuba crece la expectativa en cuanto al rap cuba-





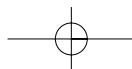
no.⁵ Había allí un nuevo fenómeno musical prometedor que parecía desviarse bastante de los modelos culturales nacionales establecidos. La prensa extranjera tiende entonces a catalogar el rap como un supuesto receptáculo de disidencia y subversión, y le adjudica una posición antagonica al sistema político de Cuba.

Ante esta situación, la política cultural oficial cubana reacciona. El ministro de cultura Abel Prieto se reúne con los raperos y declara al rap “expresión auténtica cultural cubana” (Ávila González 2000: 25). Ante la “necesidad de nacionalizarlo” (*ibídem*), el rap es incluido en el canon revolucionario, y el apoyo al fenómeno se concibe ahora como tarea cultural de interés nacional. Se han ido creando espacios en la radio y en la TV para la música hip hop, y a los raperos se les da acreditación como artistas. Además de apoyar al festival anual, al que cada vez asiste más público y que cada vez se vuelve más famoso, se les conceden lugares de peña como la *matinée* en el Café Cantante todos los sábados, el club Saturno, que había abierto sus puertas para los aficionados de rap, o la peña del grupo Obsesión en La Madriguera. Algunos grupos pueden también grabar su propio disco con una empresa discográfica cubana, y con apoyo extranjero se logra lanzar en 2001 la compilación *Cuban Hip Hop All Stars*, producido por Papaya Records en Nueva York. El mismo año se lanza en Cuba la compilación *Con los puños arriba* producida por la Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales (EGREM) y reeditada luego en Canadá. Cada vez más grupos logran desarrollar un estilo musical original, elaborando sus *backgrounds* con la ayuda de quienes tienen el equipo necesario (en la mayoría de los casos el único productor de hip hop en Cuba) o ayudándose con instrumentalistas. A algunos grupos se les facilita la posibilidad de dar conciertos propios en lugares de alto prestigio cultural, por ejemplo en los teatros Mella y América. Apoyados por la organización estadounidense Black August, en 2001 tres grupos van a Nueva York como “delegación cubana” a un intercambio cultural (ocasión en la cual uno de los integrantes se queda en Estados Unidos). Hoy se estima que existen más de 250 grupos de rap en La Habana y cerca de 500 en todo el país. Al festival de 2002, en el que habían tocado 12 agrupaciones cubanas que fueron escogidas por la Asociación Hermanos Saíz (AHS) y varios invitados extranjeros, asistieron alrededor de 4.000 espectadores.⁶ En septiembre de 2002, el Estado fundó la Agencia Estatal Cubana de Rap, que “servirá para llevar la política del género, respaldarlo, evitar la marginalidad y darle un reconocimiento público” (Vázquez 2002: 6), y que está encargada de realizar el festival. En 2003 tocaron allí 53 agrupaciones cubanas y 20 extranjeras. En otoño del mismo año salió el primer número de la revista cubana de hip hop *Movimiento*, en coordinación con la AHS. Se han creado cursos oficiales de perfeccionamiento para los raperos, como por ejemplo un curso sobre la historia afroamericana, se han organizado giras para diferentes grupos en todo el país y varios grupos han podido realizar también viajes al extranjero.

El mundo del hip hop en La Habana es ahora toda una fuerza de producción y recepción cultural en el espacio público y simbólico de la ciudad. Cada vez más jóvenes se identifican como raperos y ensayan sus *flows*. La moda de vestir según los códigos hip

⁵ El interés desde afuera está reforzado además por la atención concentrada en la música cubana desde la moda del *Buena Vista Social Club*.

⁶ Declaración de Ariel Fernández Díaz, promotor del rap cubano y periodista, en entrevista con la autora (La Habana, 08.10.2002).



hop internacionales adquiere cada vez más importancia y crece el interés por las marcas de moda occidentales, que ahora son accesibles —a precio altísimo— en las tiendas en divisas de La Habana. El hip hop se entrelaza, además, con varios fenómenos de su contexto cultural, regional y del extranjero: con los Orishas, por ejemplo, que en cuanto a su producción musical y estilo comercial tienen ya poco que ver con el tipo de rap que se hace en la escena de La Habana, de la cual ellos habían surgido, pero cuyos *hits* internacionales están sin embargo muy presentes allí. Juegan un papel importante para la identificación de la escena urbana de La Habana, ya sea como ejemplo positivo por haber alcanzado distribución, éxito y fama internacional, o negativo, por haberse ido de Cuba y alejarse demasiado de una noción purista del rap para mostrarse, en cambio, partidarios de una mezcla del rap con elementos tradicionales de la música cubana, obedeciendo a las demandas del mercado y de la moda europea.

Hay una estrecha relación del mundo del hip hop de La Habana con la organización de promoción cultural neoyorquina Black August, que apoya el movimiento de La Habana, estableciendo un intercambio entre raperos cubanos y estadounidenses. El teatro de la calle en la zona turística de La Habana vieja, realizado por las raperas del grupo Las Krudas, no puede separarse del movimiento, que se entrecruza además con artes como la fotografía, por ejemplo en una exposición sobre el tema del rap que se hizo durante el festival de 2001, o con las *performances* experimentales del grupo de artistas Omni, quienes se consideran asociados al movimiento del hip hop, multiplicando su intermedialidad. El *graffiti*, no obstante, como expresión visual del movimiento, sigue teniendo poca importancia. Prácticamente existe un solo lugar donde hay *pieces* (pinturas de *graffiti*) realmente perceptibles en La Habana. Se trata de una casa privada en el Vedado, lugar de residencia de algunos raperos. Quizá la falta de interés se deba a la cantidad de paredes que el Estado ha reservado para sus pinturas revolucionarias, que dominan las connotaciones de ese tipo de expresión visual en Cuba, o tal vez a la falta de pintura. Otra razón podría ser que la mediación de la cultura hip hop al contexto cubano se ha llevado a cabo primero y principalmente a través de medios auditivos, es decir, a través de la música, y que la adaptación de aquellas prácticas que no requieren recursos materiales ha podido desarrollarse mucho más fácilmente. Entre los elementos claves del hip hop en La Habana predomina claramente el rap, tanto en cantidad como en calidad, seguido por unos bailarines de *breakdance* excelentes, mientras el interés en *Writing* (de *graffiti*) y *Djing* se está despertando más lentamente.

¿Juventud rebelde? Percepciones y proyecciones

El gesto de resistencia y de lucha que caracteriza la expresión general del rap cubano, así como su utilización y apropiación de elementos provenientes de contextos diversos, lo han hecho apto también para convertirse en un nucleador de los más distintos contenidos. Dada su calidad de esfera en movimiento y todavía no bien definida dentro del disputado campo cultural de Cuba, y por la gran importancia que se le ha concedido siempre a la música para la construcción de la identidad cultural y nacional cubana, es explicable, pues, que se le preste cada vez más atención al fenómeno del hip hop cubano en artículos, discusiones, controversias y polémicas, tanto en Cuba como en el extranjero, en los que se debate, sobre todo, su significación y relación con el imaginario cultural cubano y sus modelos de identidad, y donde se ha puesto especial atención en la actitud