
INTRODUCCIÓN

Silvia Monti Università degli Studi di Verona

silvia.monti@univr.it

Eduardo Pérez-Rasilla Universidad Carlos III de Madrid

eduardop@hum.uc3m.es

En opinión del conocido estudioso italiano Marco De Marinis, el siglo XX ha sido una edad de oro para el teatro occidental. *Il teatro dopo l'età d'oro* titula su reciente volumen que esboza un balance de las experiencias teatrales del siglo pasado de cara a la actualidad. Acosado por la competencia de los más poderosos medios audiovisuales y dado en varias ocasiones por muerto o moribundo, el teatro ha experimentado a lo largo del siglo XX una evolución constante que ha llegado en algunos casos a introducir cambios radicales en la representación escénica. No se trata solo de innovaciones estructurales, como la aparición de la figura del director de escena, el nuevo papel del actor y del público, o bien estéticas, propiciadas por los avances técnicos, sino también y quizá sobre todo, de una revolución de tipo ético: el teatro nunca se había interrogado tanto acerca de por qué hacer teatro y para quién hacerlo, nunca había puesto en el centro de su reflexión la naturaleza política de su esencia.

Paralelamente a la evolución del teatro y bajo el influjo de la semiótica, han venido cambiando de forma radical también los estudios teatrales. Si antes se concebían como historia del teatro, entendida casi exclusivamente como historia de los textos y de sus autores –los dramaturgos–, a lo largo del siglo pasado se sucedieron los intentos de establecerse como disciplina autónoma, independiente de la historia literaria, con los nombres de teatrología –más recientemente “nueva teatrología”– o dramatólogía, cuando no de *performance studies*.

Todo esto en España se reverbera entre luces y sombras. Como es sabido, en España el siglo pasado había empezado con una “crisis” del teatro, de la que se hicieron eco casi todos los intelectuales de la época, sugiriendo los más variados remedios. Pero el teatro español, que mientras tanto seguía manteniendo, a pesar de todo, un alto índice de actividad, se renueva no porque se conforme con las indicaciones de los que estaban preocupados por su suerte, sino por los aportes de los grandes autores, como Valle Inclán o García Lorca, y de mujeres y hombres de teatro que apuestan por una innovación escénica radical. La guerra, el exilio,

la posterior represión interna, la censura —especialmente rigurosa con las actividades escénicas— mantienen el teatro español al margen del debate internacional durante un largo período, sin lograr aniquilar del todo las voces críticas y el deseo de experimentar de muchos jóvenes que se sienten atraídos por esta forma de creación. Pero ya en los últimos años de la dictadura, los fenómenos del “teatro independiente” y del “nuevo teatro” ponen en marcha un proceso de realineamiento con las experiencias teatrales de los otros países occidentales, y compañías como Els Joglars, La Cuadra, Els Comediants y luego La Zaranda o La Fura dels Baus se convierten en referencias obligadas en los ambientes teatrales internacionales y en los estudios sobre teatro.

En el último cuarto del siglo se registra una serie de señales contradictorias: por un lado, la masiva inversión de dinero público en la “industria” teatral y el consiguiente dirigismo institucional crean una suerte de estancamiento en la creación artística; por el otro, en cambio, propician cierto número de mejoras importantes para el mundo del espectáculo, como la institución de varios organismos de apoyo a las artes escénicas, la rehabilitación de antiguos teatros, la creación de nuevos espacios para las representaciones o la reorganización de las Escuelas de Arte Dramático. En la última década del siglo la situación del teatro muestra de nuevo un carácter de efervescencia creativa que se manifiesta con la aparición de un número considerable de autores y autoras jóvenes de las más diversas tendencias, dispuestos a experimentar nuevos lenguajes y a medirse con temas de actualidad a veces difíciles o polémicos.

Por lo que se refiere a los estudios teatrales, es evidente el extraordinario auge que han experimentado en España en la segunda parte del siglo pasado, a partir de los dedicados al teatro clásico. El teatro áureo ha sido indagado no solo en cuanto a análisis y ediciones de textos, repertorios, catálogos, sino también en todos los aspectos relacionados con lo performativo: corrales, compañías, contratos, aspectos técnicos y sociológicos. Siguiendo esta pauta, se han enriquecido en las últimas décadas del siglo también los estudios acerca del teatro contemporáneo, anteriormente casi inexistentes, incluyendo también importantes ensayos teóricos acerca de la teatralidad contemporánea. En los últimos años, entre otras cosas, se han multiplicado las revistas dedicadas a las artes escénicas, algunas de ellas publicadas en formato digital y de acceso libre.

Volviendo a la producción teatral, la ola creativa de la que hablábamos antes se afianza en el nuevo siglo con experiencias diversificadas que se multiplican no solamente en las capitales como Madrid y Barcelona sino también por toda la geografía peninsular. Los nuevos autores e intérpretes tienen en general una formación académica, han viajado al extranjero, conocen varios idiomas, están al

tanto de las tendencias internacionales. Muchas veces forman parte de colectivos o agrupaciones que tratan de poner en común las respectivas experiencias y hacer frente a las dificultades materiales de estrenar. En este sentido, el teatro más innovador sigue siendo un teatro que, en general, se mantiene en la precariedad y se ve obligado a utilizar circuitos alternativos para llegar al público.

Como puede verse por los trabajos publicados en este monográfico, que, por supuesto, distan mucho de constituir un panorama completo, la escena contemporánea puede abarcarse desde múltiples perspectivas. Dejando aparte el ensayo prologal, que intenta dar una visión de conjunto de la creación teatral española de hoy, los primeros dos, el de Veronica Orazi y el de Paola Bellomi, se ocupan de componentes en apariencia dispares pero igualmente presentes en las representaciones actuales como la música, elemento de los más tradicionales, y las nuevas tecnologías. Paola Bellomi, partiendo de algunas experiencias en las que la tecnología es parte integrante del espectáculo y no simple herramienta de trabajo, llega a formular la doble pregunta de si y en qué casos se puede hablar de teatro digital y si la inmaterialidad de lo digital no termina por contradecir la esencia misma del teatro. El siguiente, de Cristina Oñoro y Joana Sánchez, se configura como un estudio sociológico acerca de un fenómeno como la crisis económica y sus consecuencias sobre las artes escénicas. Solo a partir del artículo de Simone Trecca, dedicado a uno de los temas de más actualidad –la recuperación de la memoria histórica del pasado reciente–, se empieza a analizar la escritura dramática del presente, objeto de estudio también de los restantes cinco trabajos. En los de Laetitia Rovecchio, Ezther Katona, Manuela Fox y Mónica Molanes / Manuel Candelas alternan análisis de obras de autores ya reconocidos –entre ellos Juan Mayorga y Laila Ripoll– con otras dedicadas a dramaturgas o dramaturgos menos notos al público, bien por su joven edad, como en el caso de María Velasco, bien por escribir en una lengua minoritaria –el gallego–, como lo hacen Rubén Ruibal y Vanesa Sotelo. El último artículo está dedicado a una de las personalidades más significativas de la escena actual en España, Angélica Liddell, artista polifacética, autora de un teatro rupturista y provocador, que oscila entre la puesta en escena del sufrimiento íntimo y personal y una denuncia radical y violenta de nuestra sociedad.

