



LA ESCRITURA MÁS JOVEN.
ALGUNAS NOTAS SOBRE LA LITERATURA
DRAMÁTICA EMERGENTE EN ESPAÑA

THE YOUNGEST PLAYWRITING. SOME NOTES ABOUT
EMERGING DRAMATIC LITERATURE IN SPAIN

Eduardo Pérez-Rasilla
Universidad Carlos III



Resumen: Existe una literatura dramática joven abundante y de calidad en el teatro español contemporáneo. Aunque las preferencias estéticas y temáticas son diversas, pueden advertirse algunas líneas dominantes, como el gusto por la elaboración formal, que se concreta en el uso de un depurado lenguaje poético y en el empleo de estructuras y modelos de construcción de notable complejidad, que se alejan del relato lineal y causal de la historia. A pesar del gusto por la experimentación formal, pocos son los dramaturgos que rompen radicalmente con los moldes clásicos y optan por un teatro que pueda calificarse de vanguardista.

Entre los motivos dominantes destaca la representación de un mundo violento, que a veces es mirado con fascinación estética y otras se indaga en sus raíces políticas y sociales. Las relaciones interpersonales —no exclusivamente las de pareja— constituyen otro de sus temas recurrentes.

Palabras clave: Nueva dramaturgia, Joven escritura dramática, Experimentación formal, Representación de la violencia, Relaciones interpersonales.

Abstract: In contemporary Spanish theatre there exists a young dramatic literature that is plentiful and of quality. Although aesthetic and thematic preferences are diverse, some dominant strains can be perceived, such as the taste for the elaboration of the form. It results in the use of a refined poetic language and in

the use of remarkably complex structures and models of construction that move away from the lineal and causal plot of the story. In spite of the taste for formal experimentation, just few playwrights make a clean break with the classical patterns and opt for a theatre that could be defined as avant-garde.

Among the dominant motifs, the representation of a violent world stands out. It is sometimes looked at with aesthetic fascination, while other times its political and social roots are examined. Interpersonal relationships —not exclusively couple ones— constitute another of its recurrent topics.

Key Words: New playwriting, young dramatic writing, formal experimentation, representation of violence, interpersonal relationships.

Traducción: Diana I. Luque

La negación de una escritura dramática joven solo puede responder a la ignorancia o a la desidia. La pujanza de una escritura emergente no es una circunstancia mediática, desde luego, pero sí un hecho constatable en ciertas salas alternativas, en publicaciones especializadas, en escuelas de arte dramático o en determinados premios. No parece riguroso hablar de generación, pero sí de una promoción de autores que aún no han cumplido los treinta y cinco años y que han ido haciendo públicos sus trabajos en este primer tramo del siglo XXI.

Si hubiera que dibujar un mapa, por provisional que fuera, de esta escritura, los dos primeros trazos tendrían que ver con la abundancia y con la calidad: hay muchos y, a mi entender, muy buenos autores dramáticos jóvenes. Por lo general, su escritura se muestra depurada y suele responder a una elaboración cuidada y precisa, llamativamente ambiciosa en lo que a los aspectos formales se refiere. Si bien se advierte un más que comprensible empeño por la originalidad y por el logro de una escritura propia, no es menos perceptible la presencia de referentes poderosos, no siempre asimilados con plenitud, con libertad y con solvencia.

Esta circunstancia proporciona un carácter paradójico a una escritura que busca diferenciarse, pero que se muestra a su vez deudora de las voces de otros. Estas referencias tienen que ver con un cierto autodidactismo intelectual o, también, aunque resulte paradójico, con la formación reglada que han recibido muchos de estos escritores, sea en las escuelas de arte dramático o en la Universidad (o en ambas instituciones, como ocurre en tantos casos). Y es obligado referirse a un fenómeno que en España y también en otros lugares se ha intensificado notablemente al menos

durante las últimas tres décadas: la participación en cursos, laboratorios, talleres, seminarios, etc., de carácter práctico o teórico práctico, dirigidos por escritores o directores de escena más veteranos y prestigiosos. No obstante, habría que considerar que esta paradoja se apura cuando constatamos la diversidad de estos seminarios y esos magisterios, lo que desvanece la posibilidad —no necesariamente deseable— de una escuela e incluso de una tradición. La pluralidad de magisterios, referencias o paradigmas es quizás uno de los signos de esta escritura dramática última. Dramaturgos españoles y extranjeros de generaciones distintas —aunque siempre caracterizados por la condición de experimentadores formales—, poetas, narradores, filósofos, cineastas, artistas plásticos, arquitectos, científicos, etc., ejercen influencias directas o indirectas sobre estos escritores.

A estas influencias personales habría que sumar la fascinación que sobre ellos ejercen, por ejemplo, determinadas ciudades, cierta música, cine o audiovisuales, los medios de comunicación, algunos episodios históricos —sobre todo recientes—, motivos y personajes procedentes de la tradición clásica o de la contemporánea, o hasta costumbres y aficiones personales. Esta larga enumeración que no agota, sin embargo, la hipotética lista de referentes manejados, configura un lenguaje dramático elaborado y culto, plagado de citas y digresiones, intelectual y literariamente ambicioso. Desde estas consideraciones, muchos de los textos dan la impresión de una escritura dependiente, penetrada por otras escrituras y construcciones intelectuales y culturales, impregnadas de otros estilos y paradigmas, lo que no es incompatible con un vigoroso aliento personal a la hora de afrontar esa escritura ni con una presencia estimable, cuando no inquietante, de materiales autobiográficos, ya sea mediante una mostración directa y desprovista de pudores, ya sea mediante una elaboración más velada, que se adivina o se intuye tras la construcción dramática y lingüística de los trabajos. Esto último suele ser lo más frecuente.

Entre los dramaturgos cuyas influencias percibimos, podría mencionarse a José Sanchis Sinisterra, Sergi Belbel, Rodolf Sirera, Benet i Jornet, Fermín Cabal, Samuel Beckett, David Mamet, Enzo Cormann, Pier Paolo Pasolini, Thomas Bernhard, Michel Vinaver, Harold Pinter, Jean Genet, Bernard M. Koltès, Botho Strauss, Marco Antonio de la Parra, Rodrigo García, Angélica Liddell, Antonio Fernández Lera, Lluïsa Cunillé, Juan Mayorga, Paco Zarzoso, etc., nombres a los que podría añadirse el magisterio —directo o indirecto— de Guillermo Heras, Ignacio Amestoy, Ignacio García May, José Ramón Fernández, Yolanda Pallín, Pedro

Víllora, Itziar Pascual, Laila Ripoll, Luis Miguel González, etc. En los últimos años se advierte también la huella de determinado teatro argentino (Veronese, Daulte, Tolcachir, Spregelburd, Bartís, etc.).

Aunque el texto dramático sea permanentemente remozado y revisado y aunque se experimente con él sin descanso, en la dramaturgia contemporánea suelen respetarse finalmente los paradigmas clásicos, aunque en ocasiones —más escasas, pero muy significativas— se produzca una ruptura con los modelos tradicionales. La preocupación formal converge con la mirada sobre un mundo cambiante, abierto y múltiple, equívoco y diverso, en el que se superponen planos diferentes. La experimentación formal deviene discurso, que muestra una realidad incierta, que parece ejercer a un tiempo sobre estos escritores fascinación y rechazo crítico. De nuevo la paradoja. Los dramaturgos más jóvenes practican con asiduidad el ejercicio de las variaciones sobre el mismo tema o el juego de la mirada diversificada sobre el mismo fenómeno. Ensayan con complejas estructuras que alternan con las percepciones convencionales del tiempo y del espacio. Sienten predilección por el experimento. Recurren a la elipsis, fragmentan, ocultan, practican la recurrencia, diseminan los componentes que previsiblemente tendrían una relación de contigüidad, establecen puentes entre escenas o unidades estructurales alejadas en la composición del texto, etc. En suma, manejan con inteligencia y pericia estructuras y lenguajes, a veces hasta un cierto grado de autocomplacencia que, por momentos, puede resultar excesivo.

La relación de temas y motivos abordados es amplia. La ciencia, la historia y el lenguaje, el teatro mismo, se convierten en materia de reflexión sobre la escena con lo que se establece una continuidad entre contenido y su resolución formal. No es inusual que los imaginarios de muchos de estos autores no se circunscriban a lo inmediato, sino que pertenezcan a otros ámbitos más alejados, por ejemplo, determinadas realidades culturales europeas, la mitología clásica griega, el cine norteamericano o ciertas circunstancias sociales africanas o latinoamericanas. La tradición del malditismo, de estirpe romántica, y neorromántica ejerce una notable capacidad de seducción sobre algunos de estos autores. La exploración —más emocional que racional— de la marginalidad humana, la ruptura —descarada o violenta— con la norma moral o social imperante, la admiración (disimulada o no) o hasta la exaltación del transgresor, incluso del perverso, del ser asocial o amoral, a quien se considera portador de un incalculable valor estético, la atracción hacia el abismo de lo pasional, etc.,

son notas que advertimos frecuentemente en los textos a que nos referimos. No es nueva esta actitud, pero sí se advierte una recurrente adhesión a las maneras irracionistas, muy presentes en las últimas décadas de la cultura contemporánea. La violencia o la sexualidad no toleradas por la ortodoxia moral y social, o algunas formas de inversión de la sexualidad aceptada, ocupan un amplio territorio en este teatro.

En ocasiones, la reflexión se plantea desde una perspectiva autobiográfica o desde una consideración de las relaciones interpersonales, relaciones interpersonales casi siempre enrarecidas y dependientes, viscosas y obsesivas, paralizantes y ambiguas, difíciles de romper o de reorientar. Su disección desvela con frecuencia la mentira y otras formas de ocultamiento inherentes a estas relaciones, y la violencia está presente, contenida o explícita y desbordada. A veces la violencia es mirada desde esa fascinación propia del malditismo a que nos hemos referido. Otras, se mira desde ángulos que proporcionan una perspectiva estética que no necesariamente excluye juicios morales adversos, aunque complejos, sobre ese ejercicio de la violencia. Otras, por último, se aborda desde una reflexión más profunda, en la que interviene ya la razón y no solo la emoción o la pasión. En cualquier caso, esta joven promoción ofrece una imagen decididamente violenta de la sociedad a la que mira.

Algunos escritores se han asomado a las raíces políticas o sociales de la violencia y no solo a esa vertiente estética fascinante o a su condición irracional, y por lo tanto incomprensible, pero poderosa e innegable. El análisis de la violencia, desde sus raíces sociales y políticas, conduce a las causas históricas en algunos textos singularmente lúcidos, que se acercan a cuestiones como los movimientos migratorios, la guerra (y, en concreto, la guerra civil española, la guerra mundial y las guerras imperialistas más recientes), la represión política de las dictaduras contemporáneas o del capitalismo como sistema implacable y excluyente, las prácticas brutales (aunque política y socialmente admitidas, con una no disimulada hipocresía) de segregación y anulación de identidades individuales y colectivas, el desarraigo, la soledad, la pobreza y la marginalidad social, etc. Y, entre lo histórico y lo filosófico, surge la reflexión sobre la identidad, muy poderosa en este teatro.

No falta, en alguna ocasión, el tratamiento cómico y desaforado de la sexualidad violenta, un tratamiento que quizás presupone la familiaridad estética del espectador con estos motivos. Sin embargo, el tono dominante en esta promoción de dramaturgos es más serio que cómico. Aunque no

suele ser fácil encasillar sus obras en los géneros descritos por la preceptiva clásica, se prefieren las formas más próximas al drama o a la tragedia. El humor propende a lo agrio o a lo sarcástico; pocas veces —aunque haya excepciones— nos encontramos ante un humor amable o indulgente.

Por otro lado, el lenguaje tiende a inclinarse hacia lo poético y, aunque, en ocasiones, se muestra brutal o violento, esta circunstancia no impide advertir su profundo lirismo ni su condición luminosa y su expresión precisa. Son muy escasas las concesiones al casticismo o al lenguaje tópicamente mimético, coloquial o realista. Sí tienen cabida, sin embargo, registros propios del lenguaje juvenil o de determinadas formas de argot, aunque en menor medida que en las promociones anteriores, y, desde luego, cabe la posibilidad de lo soez o lo escatológico. Pero este lenguaje está tamizado casi siempre por una elaboración literaria y/o por una referencia metateatral que lo diferencian de un uso más inmediato o más pedestre y que percibimos en otras manifestaciones comunicativas. Esa metateatralidad se asocia a una pérdida muy consciente de la ingenuidad —a pesar de la mirada joven—. La marca metateatral, implícita o explícita, apunta hacia la reivindicación del teatro y de la escritura dramática como formas de resistencia, intelectual y política. Por último, en lo que a la disposición formal se refiere, advertimos una tendencia a la brevedad, a la concisión, a la síntesis. Las duraciones de estos trabajos suelen ser inferiores a las que por convención se acostumbra, si bien, en este sentido, no hace sino continuar una tendencia claramente perceptible en el teatro de las últimas décadas.

Como ha quedado dicho, nos ocupamos aquí de los escritores más jóvenes, aunque, por razones metodológicas, esto suponga dejar fuera del presente estudio a otros escritores, también muy jóvenes, que o bien cuentan con algunos años más de edad que los citados o bien iniciaron su trayectoria un tiempo antes, en los años últimos del siglo pasado. Toda línea divisoria resulta siempre, huelga decirlo, arbitraria. Por ello, no deberá sorprender la ausencia de las listas siguientes de nombres de dramaturgos estimables como son, entre otros muchos que podrían recordarse: Pau Miró, Luis García Araus, Susana Sánchez, Alfredo Sanzol, Diana de Paco, David Montero, Miguel Ángel Zamorano, David Desola, Emilio Encabo, Pedro Rivero, Juli Disla, Arturo Sánchez Velasco, Eva Hibernia, Irma Correa, Gracia Morales, Dámaris Matos, Jordi Blesa, Carlos Rod, Pilar Campos, Victoria Szpunberg, Carlos Be, Juan Pablo Vallejo, José Busto, Ángel Martos, Xavier Puchades, Anaïs Schaaf, Roger Del-

mont, Marilia Samper, Marc Rosich, Sonia Gómez, Marta Galán, Helena Tornero, Pere Riera, Guillem Clua, Diego Lorca, Pako Merino, Jerónimo Cornelles, Pascual Carbonell, etc. A pesar de esta «exclusión» nos encontramos con más de treinta dramaturgos (no están todos los que son, sin duda, aunque sí son todos los que están), la mayoría de ellos con una obra incipiente, pero ya relevante en muchos de los casos.

Propongo a continuación un somero recorrido por la obra de algunos de los jóvenes dramaturgos más significativos, cuyos nombres he ordenado alfabéticamente. Deliberadamente omito circunstancias biográficas, formación, premios —son numerosísimos los que ha recibido ya esta promoción, y no solo los que se destinan específicamente a autores jóvenes o a los noveles— y otras referencias que el lector podrá obtener con facilidad en otras fuentes. La semblanza propuesta es breve y ni siquiera figuran todos los títulos escritos por los autores, sino alguno (o algunos) que ponen de relieve sus aportaciones a la escena.

Marc Angelet (1977) escribió *Call center*, una visión despiadada e irónica de la explotación laboral y de los mecanismos alienantes y represivos que las empresas multinacionales adoptan con sus trabajadores y con sus clientes. El humor sarcástico se entremezcla con la crueldad en un texto compuesto con precisión, con diálogos rápidos y escenas que alternan un lenguaje realista con momentos farsescos o de corte onírico, y que alteran frecuentemente la continuidad temporal.

Paco Bezerra (1978) es uno de los dramaturgos jóvenes que ha sido mejor valorado por la crítica y que ha obtenido un mayor reconocimiento en diversos ámbitos. Sus textos responden a una indudable exigencia temática y a una rigurosa preocupación formal. Entre sus títulos merecen recordarse *Dentro de la tierra* o *Grooming*. Dueño de una escritura apretada, precisa y dura, que combina un hiperrealismo o realismo sucio con un singular lirismo y con la presencia de un rico entramado cultural que va desde la agricultura al cine, o de la ciencia a la filosofía, Bezerra se adentra en los territorios asfixiantes de la prohibición y/o de la transgresión sexual, de las imposiciones familiares y en los no menos incómodos espacios de la exclusión social y moral. Sus textos se caracterizan por una construcción elaborada y sugestiva, que revela una peculiar madurez y oficio, y por una audacia desprovista de prejuicios en el tratamiento de los temas más espinosos. *Dentro de la tierra*, que recupera —puestos al día— aspectos del viejo drama rural, explora un agobiante medio familiar que pretende constituirse en norma moral y social, aborda los problemas relacionados con

las abusivas consideraciones acerca de la inmigración y se asoma a unos territorios en los que la percepción de la sexualidad se tornaba inquietante. En esta obra se percibe el magisterio de José Ramón Fernández, y singularmente la influencia de *La tierra*, aunque se advierte también cómo el joven escritor dispone ya de un mundo dramático propio. En *Grooming* el dramaturgo elegía el tema del acoso sexual a menores a través de una obra ejemplarmente construida, capaz de mantener la tensión hasta el desenlace, abierto y sorpresivo, y en la que la previsible truculencia del motivo deja paso a un tratamiento más ajustado y lúcido. Entre sus títulos figuran también *Ventaquemada*, *El piano de la bruta*, *Yo fantasma*, *La piedra*, *La mesa del fondo* o *Viaje a Tindöspunkt*.

Lola Blasco (1983) es una de las dramaturgas más originales y prometedoras de su generación. Ha escrito *Foto finis*, *Pieza paisaje en un prólogo y un acto*, *Oración por un caballo* y *Los hijos de las nubes*. Su teatro se nutre de paradigmas muy diversos, entre los que destacan el teatro documento y las formas teatrales relacionadas con las denominadas dramaturgias del yo. A estos modelos habría que añadir las abundantes referencias filosóficas y científicas o la influencia de lenguajes contemporáneos diversos, tales como el rap, el hip hop, el cine o la crónica deportiva, por citar solo algunos de ellos, que no excluyen un decidido lirismo en la práctica de su escritura o la recuperación de elementos propios de la tragedia clásica, como la utilización del coro. La composición de sus textos no utiliza la trama y el diálogo tradicionales como elementos unificadores de la acción dramática, puesto que prefiere el recurso a la fragmentariedad, a la fractura temporal, a la elipsis y al uso frecuente del monólogo (o a sus variantes), pero tampoco renuncia al personaje clásico en alguna de sus obras, a la posibilidad de narrar una historia ni, ocasionalmente, al diálogo. Lola Blasco es una de las autoras en las que la voluntad de escribir un teatro político y de asumir un compromiso se hace explícita: la reflexión sobre la bomba atómica lanzada sobre Hiroshima en *Pieza paisaje en un prólogo y un acto* o la crítica sobre la sectaria utilización política y las consiguientes deshumanización y manipulación de las personas en *Oración por un caballo*, han dejado paso a lo autobiográfico en la crítica, incisiva, precisa y bien documentada, sobre la hipocresía de la actuación española en el conflicto del Sáhara, en la hermosa e insobornable *Los hijos de las nubes*.

Marta Buchaca (1979) es la autora del poderoso e inquietante *Plastilina*, una suerte de crónica de un crimen cometido por adolescentes que pertenecen a familias acomodadas y sin problemas sociales, crimen que se

comete sin más razón que el hastío vital o que el deseo de imitar acciones semejantes ejecutadas por otros jóvenes o adolescentes. La composición, basada en escenas cortas y elípticas que se entrecruzan sin ajustarse a la cronología de los hechos, proporciona, por su precisa frialdad, un singular desasosiego que induce a la reflexión y que lo aleja de los peligros de truculencia o sentimentalismo.

Marco Canale (1977) ha escrito un teatro de inequívoca naturaleza política, siempre audaz y vigoroso. Entre sus títulos, *Evita Montonera*, una durísima y documentada historia sobre la resistencia frente a la dictadura militar argentina de los setenta, escrita con buen pulso, en la que el dramaturgo ha huido del tono panfletario y ha procurado enfrentarse a la complejidad de algunos fenómenos políticos, sin que esta ponderada actitud le haya impedido, sin embargo, mostrar la brutalidad y la crudeza de aquel régimen criminal. Es autor también de *La bala en el vientre* o de *La puta y el gigante*, un vigoroso alegato contra las acciones terroristas de los paramilitares colombianos y sobre el clamoroso silencio con que las ha acogido la prensa, incluida la pretendidamente progresista

Jordi Casanovas (1978) cuenta ya con una obra de interés, de la que es imposible olvidar *Andorra*, una deliciosa comedia urbana y juvenil impregnada de ternura, y construida con extraordinaria agilidad, muy ajena a las líneas dominantes de la escritura de su generación. La humanidad de sus personajes, el fino humor y la transparencia del diálogo expresan indulgentemente la sensación de fracaso en las relaciones. Y merecen destacarse también títulos más recientes, como la ambiciosa trilogía *Hardcore videogames* y *Un hombre con gafas de pasta*.

Alberto Conejero (1978) escribió *Húngaros*, obra cuya acción se sitúa en los invernaderos —presumiblemente en El Ejido— y en la que, por una curiosa licencia teatral, los trabajadores marroquíes son sustituidos por trabajadores húngaros. Desde esa situación, la obra explora una variante del motivo de Antígona e imagina unas historias de amor imposible entre propietarios y trabajadores. Y no faltan en la obra algunos ecos del teatro de Koltès.

Carlos Contreras (1980) es el autor de *Verbatim drama*, un texto que proclama explícitamente su intención de insertarse en la denominada escritura postdramática y que, en efecto, cumple los postulados de ausencia de personajes y de diálogo propiamente dicho, de la sustitución de la trama única por la elección de cinco segmentos textuales, independientes en apariencia, pero ligados por una afinidad íntima diferente de las rela-

ciones causales o espacio-temporales, de la construcción paratáctica, etc. Su lenguaje es cuidado y culto —incluso erudito— plagado de citas (el dramaturgo incluye una bibliografía al final del texto) y de disquisiciones de carácter intelectual, como las referentes a la obra de Eurípides y a la pretendida muerte de la tragedia, o a la discusión entre el arte como imitador de la realidad o como imitador de sí mismo. Maneja con soltura materiales procedentes de fuentes y disciplinas distintas, como la literatura, la filosofía y las ciencias. Su escritura, deudora de la de Rodrigo García, se muestra incisiva y cáustica y está dotada de una innegable fuerza plástica.

José Cruz (1977) es el autor de *Perder el sur*, un elaborado texto en el que se trabajan las variaciones sobre el mismo tema, la fragmentación, la elipsis, el solapamiento y las recurrencias, de manera que se ofrece al lector/espectador como una suerte de puzle que ha de recomponer. En la historia pueden distinguirse numerosos, y muy diversos, ecos, desde algunos explícitamente citados, como *Desayuno con diamantes* o *Cabaré*, hasta las semejanzas que cabría establecer por ejemplo con *Desco*, de Benet i Jornet, con *Extraño anuncio*, de Marsillach o con los viejos dramas sobre el tiempo de Priestley. Muy distinta es *Los vivos y los míos*, una historia fuertemente simbólica sobre la memoria de la guerra civil española, en la que el dramaturgo reconoce la influencia de *Ventaquemada*, de Paco Bezerra. *Taiú, cabaré oriental* constituye una de las primeras tentativas de reflexión sobre la inmigración china en España, que el dramaturgo lleva a cabo en un lenguaje deliberadamente divertido y tierno, con momentos próximos a la farsa. Es autor también de *Sing, sing blues*.

Blanca Doménech (1976) es autora de *Vagamundos*, uno de los textos más elaborados y ambiciosos escritos por dramaturgos de esta promoción. La creciente angustia que aqueja al protagonista, desorientado en una isla a la que ha viajado para encontrar a su hermano y en la que topa con una realidad laberíntica y esquiva, con un entramado especular que multiplica exponencialmente sus inquietudes y sus dudas en vez de aportarle las soluciones y las certezas que esperaba, convierten a esta enigmática historia en una lúcida imagen del hombre contemporáneo, extraviado en sus propias quimeras y contradicciones. Su escritura, cuidada y llena de resonancias clásicas y modernas asimiladas con personalidad e inteligencia, sorprendía por su libertad y por su audacia. Anteriormente había escrito una pieza que también merece mencionarse: *Eco*.

Alex Duarri (1986) en su *Jo sóc Penteu (Yo soy Penteo)* ha revisado desde la perspectiva contemporánea el mito griego homónimo, en una obra

densa y lúcida, en la que aparecen otras referencias, como el personaje de Rasputín. La escritura se caracteriza por su profundo lirismo, compatible con lo brutal y lo perverso, en una línea malditista recurrente en esta promoción de autores.

Joan Espasa (1976) es autor de *Medea, usted decide*, una sugestiva actualización del personaje trágico, en la que Medea es una mujer marroquí afincada en España y Jasón un nadador de origen balcánico que ha obtenido medallas de oro con la selección española, una vez nacionalizado. El enfrentamiento entre ambos, tras el abandono a que Jasón somete a su mujer para poder casarse con la hija de un magnate de la comunicación, se ventila en un estridente programa televisivo, pero el resultado de su pugna es semejante al que proponía Eurípides en su tragedia. Merece citarse también otro de sus títulos: *El sueño de Res*.

Darío Facal (1978) es autor, en colaboración con Peru Saizprez, de *La vida imaginaria de Bonnie and Clyde*, y, entre otros textos más, de *Variaciones sobre un cielo nublado*, construida como una suerte de homenaje a Botho Strauss, pero en la que es posible advertir también huellas de Pinter o de Mamet. Las difíciles relaciones personales y la injerencia en ellas de las conductas inconfesables se vierten en un texto que combina con eficacia y soltura los planos temporales que podrían componer el mosaico de la historia.

Ózkar Galán (1978) escribió *Artaud, rien de rien*, una evocación muy elaborada de la muerte de Artaud, pero también de ambientes y personajes parisinos, entre los que descuella Edith Piaf, que se solapan y entrecruzan con agilidad. Los ecos del malditismo a que hemos hecho referencia se entremezclan con una acción intensa y con momentos de humor amargo y de singular lirismo.

Juan Pablo Heras (1979) es el autor de *Todos los caminos*, un drama sobre la relación padre-hija resuelto en forma de extrañamiento y acaso perverso juego en el que la muerte aparece como desenlace. Su novedad formal estriba en su composición epistolar, lo que permite una acentuación de lo literario y de las referencias cultas sobre la historia de Roma. Merece citarse también otro texto suyo: *Ataque preventivo*.

Pablo Iglesias (1977) ha escrito *El lado oeste del Golden Gate*, un interesante y complejo experimento formal que utiliza el paradigma de la cinta de Moebius como modelo compositivo. En consecuencia, muestra una historia sin principio ni fin, en la que las situaciones se entrelazan y solapan, en las que son posibles soluciones aparentemente contradictorias o en la que

simultánea la sucesión temporal. Abundan las citas sobre la tragedia y la física contemporánea en un texto que quiere ser también reflexión teórica y metateatral. Nuevamente las relaciones interpersonales son el tema de la obra, pero la originalidad sugestiva del enfoque hace de la propuesta algo diferente de lo acostumbrado.

Irene Mazariegos (1977) escribió *Little brook*, una comedia de perfiles farsescos, de compleja y elaborada trama, compuesta a raíz de una noticia de prensa en la que se informaba de la inopinada aparición de un brillante pianista que había perdido la memoria. La anécdota le sirve a la autora como punto de partida para una crítica de la tergiversación y la impostura practicadas por los medios de comunicación y por una sociedad capaz de emplear en su beneficio las carencias o las debilidades de los demás, sin criterio ético alguno.

Josep María Miró (1977) se daba a conocer con *360º*, una comedia dramática que jugaba con la compresión temporal de la acción narrada, que transcurría en seis minutos, y con la yuxtaposición de las facetas que componían una historia bien construida e inquietante, que desvelaba las miserias morales y los engaños, aunque también sus fracturas, sus debilidades y su ternura, de una familia burguesa, aparentemente triunfadora y feliz, en un mecanismo que por momentos recordaba a las obras de John Priestley y que contaba con un final sorpresivo. Entre sus textos posteriores puede citarse *La mujer que perdía todos los aviones*, una reflexión de amplias resonancias sobre el viaje y la otredad y sobre el mercantilismo de las relaciones que establece la actividad turística. La construcción del texto, que gira en torno al personaje de Sara, la protagonista, está dominada por la elipsis y se desarrolla, como sucedía en la obra anterior, mediante una yuxtaposición de facetas cuyo conjunto ofrecerá el sentido último del drama. Esa pericia para la construcción dramática y el tratamiento distanciado, audaz y preciso con el que acomete sus investigaciones por los territorios oscuros de la sexualidad constituyen dos de sus principales virtudes como dramaturgo. Especial resonancia de público tuvo el incisivo *Gang bang*, que causó alguna polémica entre los sectores más ultraconservadores y atrabiliarios.

Rosa Molero (1976) es autora de *Ecos* y también de *Atalaya*, un texto ceñido y limpio que propone un sugestivo punto de vista sobre la inmigración, deudor quizás de obras como *El buen vecino*, de Mayorga.

Vanessa Montfort (1975) escribió *La cortesía de los ciegos*, una obra corta de singular intensidad que tiene como personajes a dos periodistas que

cubrieron la segunda invasión americana de Irak y que han pagado con sendas secuelas físicas —y psíquicas— la locura de aquella guerra. La tensión a la que la dramaturga somete la relación entre los dos personajes, tensión punteada por la voz femenina de un GPS del que se ha dotado uno de los dos personajes, ciego tras el suceso que ocultan y dilucidan a un tiempo, constituye el mayor logro de la pieza, que avanza hacia un inquietante final mediante la utilización de un lenguaje austero e incisivo y una depurada técnica dramática en la utilización del diálogo. Es autora también de *Flashback*, una obra en la que fantasea con la posibilidad de que un candidato de origen colombiano y extracción social muy humilde llegue a las puertas de la presidencia del gobierno de España. En los días de la campaña el candidato pretende ser fotografiado por una excéntrica y prestigiosa artista, lo que da lugar a un compulsivo proceso de desvelamiento de las verdades que ambos ocultan tras sus estudiadas apariencias. Un logrado desenlace convierte a este texto en una reflexión original y exigente acerca de la mirada del otro.

José Manuel Mora (1978) es el autor de *Mi alma en otra parte*, que remozca el paradigma del drama rural mediante un juego de cambios de orden en las escenas y de superposiciones temporales y espaciales. La fuerza de lo telúrico o la construcción del personaje del padre aportan, a mi entender, los principales valores de la obra, a los que habría que añadir la singularidad del lenguaje. Una estructura inspirada en los modelos de Sanchis Sinisterra sirve para un juego en erótico y ritual expresado en un lenguaje de intenso lirismo en otra pieza audaz, titulado *Devocionario*. Su último trabajo mostrado, *Los cuerpos perdidos*, versa sobre la impunidad de los terribles crímenes contra las mujeres en Ciudad Juárez.

Antonio de Paco (1978) es el autor de *Alguien silbó (y despertó a un centenar de pájaros dormidos)*, una dolorosa reflexión sobre la emigración africana a Europa, escrita en un hermoso lenguaje provisto de un acendrado lirismo. La historia no desdeña la utilización de la intriga, cuyos mecanismos maneja con pericia el dramaturgo, e incluso el empleo de elementos próximos a lo policíaco. Sin embargo, la tensión dramática no depende tanto del plano narrativo de la obra como de la conjunción entre el bello e inquietante lenguaje y el hondo conflicto humano, y político también, que el texto denuncia. Son dos hombres solos, en un lugar desierto, enfrentados a una situación límite, a una prueba que decidirá el sentido de sus vidas. Pero ellos, y también los espectadores, pueden intuir los límites, las voces, las órdenes, las normas, es decir, la dimensión pública que está condicionán-

dolos y acechándolos. Esa capacidad para revelar la injusticia profunda desde una anécdota poderosa, pero aparentemente menor y despojada de un discurso explícito e incluso de una información precisa, que se percibe en *Alguien silbó*, recuerda los mejores momentos del teatro de Koltès.

Emiliano Pastor Steinmayer (1985) es autor de *El jardinero de la N II*, una cruda historia sobre proxenetismo, prostitución, pederastia y violencia. Su escritura, cernida y precisa, y su composición ajustada, resultaban muy prometedoras en un dramaturgo tan joven. Más tarde escribió una obra tan inquietante como estimable: *Que no quede ni un solo adolescente en pie*.

Mar Plá es la autora de *Els convidats (Los invitados)*, una sarcástica comedia sobre la relación entre dos hermanas y un hombre, pareja de una de ellas y amante de la otra. El desvelamiento de lo que se oculta tras la imagen de felicidad impostada o tras la observancia aparente de unas normas sociales se resolvía con agilidad, con ingenio y con notable eficacia teatral en una propuesta que constreñía la acción al cuarto de baño de la casa habitada por la pareja.

Antonio Rojano (1982), en quien es bien visible la influencia del teatro y del cine norteamericanos, singularmente de la escritura dramática de David Mamet, aunque resuenan también los ecos de Carver o de Shepard, y otros escritores no americanos, como Pinter, Beckett o Heiner Müller, suele preferir las historias de personajes socialmente marginados, escritas en un lenguaje despojado y limpio, no exento de fortaleza y aliento poético. Ofrece la visión de una juventud desarraigada y huérfana, prematuramente desencantada, sin futuro ni posibilidades de cumplir sus proyectos, y abocada a la violencia. Dramaturgo muy exigente en su escritura, busca la concisión y la incisividad en las réplicas y en los parlamentos de unos personajes que se expresan siempre en un verbo duro con el que se defienden de una existencia que se les muestra hostil. Esa voluntad de combatir con la palabra las dificultades de su vida se entrecruza con una necesidad inconfesada de ocultamiento, una tentativa de esquivar sus propias conductas. La pugna entre estos dos apremios configura un lenguaje con un ritmo entrecortado y vivo a un tiempo, muy característico del estilo de Rojano, quien maneja con destreza recursos como: el diálogo sincopado y abrupto, el soliloquio narrativo, la elipsis, la superposición y el solapamiento de escenas, la sustracción de ciertas informaciones, la renuncia a antecedentes u otra clase de explicaciones complementarias o la fuerza plástica que proporcionan las imágenes oníricas. Entre sus textos más significativos merecen recordarse *La decadencia de Varsovia*, *Sueños de*

arena, *El cementerio de neón* —cuyas acciones están situadas en los Estados Unidos—, *Nacé en el norte para morir en el Sur* —una ambiciosa historia de ecos conradianos que transcurre en escenarios y tiempos diferentes: Indochina, Estados Unidos, Colombia, el Polo Norte— o *Fair play*.

Juan Alberto Salvatierra (1978) compuso *El rey de Algeciras*, una durísima obra de denuncia sobre la corrupción policial e institucional en lo relativo al tráfico de drogas, con la inmigración como motivo de fondo. La obra, valiente e inequívoca en cuanto al contenido, elige una estructura compositiva de mosaico, que invita al lector/espectador a recomponer el orden de la historia y a llenar sus vacíos. La acción paralela de los dos mendigos que esperan la llegada a la ciudad del rey de España, a quien no podrán ver, porque serán desalojados violentamente por la guardia civil, aporta un sugestivo contrapunto irónico a la historia principal.

Vanesa Sotelo (1981) es autora de textos como *Panóptico* o *Memoria do incendio*, en los que, desde referencias literarias, históricas y filosóficas diversas y en el ámbito de un universo que algunos han relacionado con el beckettiano, plantea una reflexión sobre la barbarie humana a lo largo de diferentes periodos históricos que, en la ficción imaginada por la dramaturga, se solapan anacrónicamente, en busca de un sentido que unifique esa diversidad temporal y espacial. Foucault es el referente teórico explícito en el primero de los textos mencionados. En *Memoria do incendio*, la referencia a Kafka deja paso a un coro de personajes que remiten a Juana de Arco, Clarice Lispector, Jan Palach y Jan Zajic, víctimas todos ellos del fuego, en circunstancias, lugares y momentos distintos. La escritura, cuidada y ambiciosa, explora las posibilidades de las recurrencias, de las variaciones sobre el mismo tema y otros recursos rítmicos. Ha escrito también *Campo de cobardes*.

Begoña Tena (1978) es la autora de *Acuática*, un ponderado ejercicio textual que trabaja sobre la elipsis, el solapamiento y la deconstrucción de una enigmática historia de ilusiones, relaciones y fracasos, y que da paso a una solución sorprendente. Su elaborada estructura revela la influencia de Pinter y la más próxima del teatro de Paco Zarzoso.

La tristeza es una compañía compuesta por Celso Giménez (1983), Pablo Fidalgo (1984), Itsaso Arana (1985) y Violeta Gil (1983). La labor que desarrollan es siempre colectiva. Los dos primeros trabajos, *La velocidad del padre*, *la velocidad de la madre* y *Años noventa. Nacimos para ser estrellas*, llevaban la firma de Celso Giménez y Pablo Fidalgo. El siguiente, *Actos de juventud*, estaba ya firmado por los cuatro componentes del grupo. Su tea-

tro presenta una de las propuestas más originales, sugerentes y sólidas de la escena española contemporánea. Su escritura, lírica e intimista, pero, a la vez, política y colectiva, rompe con los paradigmas clásicos y con la tradicional composición de trama y personajes, y prefiere una estructura fragmentaria e impresionista, que se apoya en extensos monólogos de poderosa textura verbal y de extraordinaria belleza, pero susceptibles de ser determinados o alterados por acciones físicas igualmente poderosas y relevantes, de naturaleza ritual, de acentuado valor simbólico y de inusitada capacidad de sugerencia. Las fracturas, los intercambios de las voces y la disociación entre el emisor y su discurso son rasgos de una escritura escénica que podríamos denominar vanguardista y que apuntan hacia la disolución de una identidad concebida como sustancial y unívoca. Su obra es rica en imágenes, referencias y citas explícitas e implícitas y revela la asimilación libre de múltiples influencias literarias, teatrales, cinematográficas, filosóficas, etc. *Años noventa. Nacimos para ser estrellas* se sitúa en la encrucijada que proporciona el cambio de siglo, visto como final apocalíptico y purificador, como desenlace explosivo, que envía a las estrellas a toda una civilización, sociedad del espectáculo sublimada, convertida en ceremonia de inmolación de sí misma y para sí misma. Este momento de derrumbamientos y caídas obliga a mirar atrás para hacer balance y ajustar cuentas, pero exige también una respuesta de futuro, se convierte en paradójico estímulo para una juventud recién llegada a un mundo desolador y desolado. *Actos de juventud* ponía el acento en la intimidad, entendida no como territorio de privacidad y de exclusión, sino precisamente como lugar de encuentro con el otro, como posibilidad de proyecto compartido, lo que permitía continuar las reflexiones sobre las utopías personales y generacionales que constituyen uno de los emblemas del grupo. Se imponía la necesidad de asumir responsabilidades, la urgencia de no dilatar más una entrega que suponía la fusión con el otro, de ahí esa intensa, valiente y sincera exploración de la intimidad. El lenguaje, en consonancia, se hacía más denso y delicado, más ajustado y también más bello.

María Velasco (1984) es autora de tres textos de muy diferente factura. En mi opinión, el más logrado es *Günter, un destripador en Viena*, una historia de fascinación por lo maldito y violencia que tiene como referente la vida del accionista vienés Günter Brus. El texto, escrito con brillantez y rigor intelectual, refleja las influencias de Genet, Koltés, Pasolini, y también las influencias teóricas de Deleuze o Bataille. Más allá de la reconstrucción de un ambiente y de una situación de rebeldía humana y estética, la

dramaturga ha creado cuatro seres inquietantes, entre los que adquiere singular relieve el personaje de Ana. *Nómadas no amados* se propone, desde la aliteración de su título, una reflexión sobre la otredad y la inadaptación. El viaje aporta el telón de fondo que permite entrecruzar las relaciones entre los personajes y desplazarse vertiginosamente en el tiempo y el espacio. Los diálogos que aquellos mantienen son también rápidos e incisivos, violentos en ocasiones, reveladores de la imposibilidad y el fracaso de sus tentativas. *Los perros en danza* pretende evocar lo que la autora denomina la «intrahistoria» de la guerra civil española. Las escenas con personajes de corte popular, ingenuos en ocasiones, ingeniosos en otras y hasta brutales en algún momento, se alternan con materiales diversos, como canciones, lemas, noticias, poemas, referencias históricas, etc. La construcción se muestra deudora de los procedimientos brechtianos y de ciertos usos del teatro español de los años 60 y 70.

Néstor Villazón (1982) es autor de *Democracia*, una farsa de crítica política en la que tres votantes, que coinciden ante las puertas de un colegio electoral que no llegarán a abrirse, discuten en tono sentencioso sobre el sentido de la votación. El uso de un léxico taurino, entreverado de citas de Machado y de tópicos diversos acerca la pieza al tradicional modelo del sainete.

Zo Brinviyer, pseudónimo de María Burgos (1982), es autora de *El deseo de ser infierno*, una atractiva composición en forma de mosaico que juxtaponen el oeste americano de Billy el Niño, el circo de Buffalo Bill en el París de finales del XIX y comienzos del XX y una prisión en la que están recluidos delincuentes juveniles (y aun infantiles) en la Francia de 1900. La protagonista, una mujer que viste y vive como hombre, actúa como enlace entre las historias (y sus respectivos tiempos y espacios) y se propone implícitamente como un mito —femenino— complementario de esas mitologías masculinas y acaso también como un alegato. La escritura de Brinviyer, heredera de la de Genet o de la de Koltès, es violenta y hermosa, plástica y brillante, y cuenta con algunas escenas dotadas de una inusitada fogosidad dramática.

Hay más dramaturgos importantes en esta promoción. Podrían citarse nombres como los de Albert Arribas (1985), autor de *Prou*; Marc Artigau (1984), autor de *La gran festa*, *Les sense ànima* o *Caixes*; Cristina Clemente (1977), autora de *La gran noche de Lourdes G* (coescrita con Josep M. Miró); *Consell familiar*; Marc i Paula o Tibidabo; Jordi Faura, autor de *Hikikomori* y de *La fàbrica de la felicitat*; María Folguera (1984), autora de *Hilo debajo del*

agua; Carles Mallol (1981), que cuenta con títulos como *Molta aigua* o *M de mortal*; Jordi Oriol (1979), autor de *OB-sessions*; Jacobo Paz (1979), autor de *Estigma*; Pablo Gisbert, autor de *Un cine arde y diez personas arden*; etc.

En definitiva, una apretada lista. Son todos muy jóvenes y, aunque es pronto para presentar un mapa fiable de la situación de la nueva escritura dramática en España, dado que su obra está en proceso de búsqueda y, en la mayoría de los casos, apenas ha sido estrenada, el propósito de estas líneas ha sido dar noticia de esta escritura, escudriñar algunos de los textos que parecen más notables y apuntar determinadas líneas estéticas que asoman en el conjunto de la obra de estos dramaturgos.

La presencia de mujeres en esta promoción no es solo muy amplia, sino que resulta relevante y permite atisbar —por fin— un equilibrio natural entre creadores y creadoras, que, ciertamente, no parece haberse producido plenamente todavía.

Algunos de los textos a los que nos hemos referido presentan todavía señales de ingenuidad o están lejos de la madurez literaria que previsiblemente alcanzarán sus creadores, pero, con no poca frecuencia, en muchos de estos dramaturgos advertimos una calidad teatral notable, una nada desdeñable personalidad en su escritura, de modo que sus aportaciones deben ser tenidas muy en cuenta por el conjunto del teatro español actual.

■ BIBLIOGRAFÍA. RELACIÓN DE TEXTOS CITADOS

- ANGELET, Marc. *Call center*. Madrid: Injuve, 2008.
- BEZERRA, Paco. *Dentro de la tierra*. Madrid: CDT, 2008.
- *El piano de la bruta*. Madrid: RESAD-Fundamentos, 2010.
- *Grooming. Primer acto*, 335, 2010.
- BLASCO, Lola. *Pieza paisaje en un prólogo y un acto*, Guadalajara: Servicio de publicaciones del Patronato de cultura, 2009.
- *Oración por un caballo*. Madrid:, Fundamentos-RESAD, 2010.
- *Los hijos de las nubes*. Inédito¹.
- BUCHACA, Marta. *Plastilina*. Madrid: Injuve, 2008.
- CASANOVAS, Jordi. *Andorra*. Madrid: Injuve, 2005.
- CANALE, Marco. *Evita Montonera. Acotaciones*, 19, 2007.
- *La bala en el vientre*. Madrid: Fundamentos-RESAD, 2006.
- *La puta y el gigante*. Bilbao: Artezblai, 2011.
- CONEJERO, Alberto. *Húngaros. Primer acto*, 297, 2003.

- CONTRERAS, Carlos. *Verbatim drama*. Madrid: Injuve, 2011.
- CRUZ, José. *Los vivos y los míos*. Madrid: ADE, 2008.
- *Perder el sur*. *Acotaciones*, 22, 2009.
- *Sing, sing blues*. Madrid: RESAD-Fundamentos, 2005.
- *Tabú. Cabaret oriental*. Madrid: Fundamentos-RESAD, 2003.
- DOMÉNECH, Blanca. *Eco*. Madrid: Fundamentos-RESAD, 2001.
- *Vagamundos*, Madrid: CDT, 2009.
- DUARRI, Aleix. *Jo sóc Penteu (Yo soy Pentecó)*. Madrid: Injuve, 2011.
- ESPASA, Joan. *Medea, usted decide*. Inédita².
- *El sueño de Res*. Madrid: Fundamentos-RESAD, 2007.
- FACAL, Darío. *Variaciones sobre un ciclo nublado*. Madrid: Fundamentos-RESAD, 2003.
- GALÁN, Ózkar. *Artaud, rien de rien*. Guadalajara: AAT, 2010.
- HERAS, Juan Pablo. *Ataque preventivo*. Guadalajara: AAT, 2005.
- *Todos los caminos*. Madrid: Universidad Complutense, 2009.
- IGLESIAS, Pablo. *El lado oeste del Golden Gate*. Guadalajara: AAT, 2010.
- MAZARIEGOS, Irene. *Little brook*. Madrid: ADE, 2007.
- MIRÓ, Josep María. 360°. Madrid: Injuve, 2006.
- *La mujer que perdía todos los aviones. Primer acto*, 334, 2010.
- MOLERO, Rosa. *Atalaya*. Madrid: Injuve, 2005.
- MONTFORT, Vanessa. *Flashback*. Inédito³.
- *La cortesía de los ciegos*. *Eñe*, 25, 2011.
- MORA, José Manuel. *Devocionario*. Madrid: Fundamentos-RESAD, 2005.
- *Los cuerpos perdidos*. Inédito⁴.
- *Mi alma en otra parte*. Inédito⁵.
- PACO, Antonio de. *Alguien silbó (y despertó a un centenar de pájaros dormidos)*. Madrid: Injuve, 2008.
- PASTOR STEINMAYER, Emiliano. *El jardinero de la NII*. Madrid: Injuve, 2006.
- *Que no quede ni un solo adolescente en pie*. Madrid: CDT, 2008.
- PLÁ, Mar. *Els convidats*. Inédito⁶.
- ROJANO, Antonio. *El cementerio de neón*.
- *La decadencia en Varsovia*. Madrid: Injuve, 2006.
- *Nací en el norte para morir en el sur*. Inédito.
- *Sueños de arena*. Madrid: CDT, 2006.
- SALVATIERRA, Juan Alberto. *El rey de Algeciras*. Guadalajara: Ñaque-Injuve, 2003.
- SOTELO, Vanesa. *Memoria del incendio*. Bilbao: Artezblai, 2011.
- *Panóptico*. Madrygal, 2008.

- TENA, Begoña. *Acuática*. Madrid: ADE, 2009.
- LA TRISTURA. *Actos de juventud*. Madrid: Pliegos de teatro y danza, 2010.
- *Años noventa. Nacimos para ser estrellas*. Madrid: Pliegos de teatro y danza, 2008.
- *La velocidad del padre, la velocidad de la madre*. Madrid: Pliegos de teatro y danza, 2007.
- VELASCO, María. *Günter, un destripador en Viena. Primer acto, 327*, 2009.
- *Los perros en danza*. Madrid: Injuve, 2011.
- *Nómadas no amados*. Madrid: El teatro de papel, 2010.
- VILLAZÓN, Néstor. *Democracia*. Madrid: ADE, 2009.
- ZO BRINVIYER. *El deseo de ser infierno*. Madrid: CDT, 2010.

■ NOTAS

¹ Dispongo de una copia del texto por cortesía de la dramaturga.

² La obra se estrenó en el teatro La grada, de Madrid en marzo de 2008.

³ Dispongo de copia del texto por cortesía de la autora.

⁴ Disponible en la red.

⁵ Se estrenó en el CDN en marzo de 2011.

⁶ El espectáculo se programa en la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante en 2010.