

Teatro en Europa

La escritura dramática en Europa. Para un estado de la cuestión

Irène Sadowska Guillón

En ninguna otra época había suscitado la escritura dramática tantos coloquios, debates, enfoques y análisis como hoy día. Ha estado en el centro mismo de numerosos encuentros y manifestaciones internacionales, y especialmente en el *Premio Europeo para el Teatro* en Taormina (Italia) en mayo de 1999, y en el “Cuarto Forum del Teatro Europeo” en Saint Etienne (Francia) en junio del mismo año, que llevaba el lema *Escribir para el teatro hoy*. Desde hace algunos años surgen numerosos festivales y encuentros dedicados exclusivamente a autores contemporáneos, un poco por todas partes. Y hay redes y operaciones de intercambios y difusión internacionales que contribuyen considerablemente a la circulación de las obras de los autores de hoy.

1. El autor, ¿último descubrimiento del teatro?

¿Será acaso el autor la última esperanza de un teatro extrañado en sus múltiples investigaciones, cuando se desea encontrar una palabra fuerte que, al interrogarse su “aquí y ahora”, proyectaría la escena hacia el mañana del tercer milenio?

¿Qué es hoy una escritura dramática? Cuando las fronteras entre las disciplinas y las formas de expresión artística desaparecen, ¿podemos hablar de o intentar definir una escritura específicamente teatral? En nuestra sociedad de comunicación, que pretende hacer olvidar o incluso transformar en un espectáculo casi virtual las fracturas de la vida social, la violencia, la guerra, el fraccionamiento del individuo y sus relaciones contradictorias consigo mismo y con los demás, ¿cuál podría ser el impacto de la escritura dramática que lleve a escena esas situaciones de ruptura? ¿Cómo afirma su especificidad la escritura teatral al enfrentarse con la competencia de escrituras más “rentables” (guión, sketches, publicidad)? ¿A qué lenguajes escénicos acude? ¿Qué temáticas subyacen en esas nuevas escrituras? ¿Al responder a la



Foto: Jean Pierre Estoumet.

Hôtel Europe, del serbio Vidosav Stevanovic;
puesta en escena de Milos Lazin.

actualidad inmediata acceden a una dimensión simbólica, esto es, mítica?

A partir de la situación actual de la escritura teatral en los distintos países europeos, que se ha definido en el último “Forum del Teatro Europeo” en Saint Etienne, pueden deducirse algunas líneas de carácter general.

La afirmación de nuevos modos de escritura se caracteriza principalmente por la desaparición, sintomática del posmodernismo, de las grandes narraciones y el recurso a pequeños relatos, a la búsqueda de nuevas técnicas de escritura: la fusión del arte visual y el texto, el zapping, la estruc-

tura fragmentaria, discontinua, el collage, el protagonismo del cuerpo, con lo que el texto, ante el agotamiento de la puesta en escena, resulta un elemento inventivo.

Beckett, que sigue representando una línea de demarcación para los autores que se sitúan en relación a él, constituye con Heiner Müller y Thomas Bernhard la referencia de la escritura de hoy, heredera por una parte del proceso de destrucción del sentido y de la narración (en Beckett), de la obra que se autodestruye desde el interior (en Müller), y por otro lado del intento de reconstrucción narrativa (en Bernhard).

El autor, en tiempos más bien un nómada, que escribía con independencia de la práctica escénica, se encuentra cada vez más vinculado a una compañía o cercano a un teatro, y colabora en la creación de sus obras o las pone él mismo en escena.

El fenómeno de "localización" geográfica y/o social de la escritura, al dirigirse a un grupo lingüístico, etnocultural, a medios sociales precisos (marginales, excluidos, delincuentes), se ve a menudo impulsado bien por motivos políticos, bien por la búsqueda de nuevos públicos y de relaciones de proximidad con éste.

La feminización tanto de la escritura dramática como de la puesta en escena ha dejado su huella indiscutible en la última década del siglo XX, y se ha manifestado de forma significativa en ciertos países europeos, y de manera espectacular en otros, como en Inglaterra y Alemania, en los que la creación teatral, salvo escasas excepciones, era sobre todo un asunto de hombres.

Con esta nueva escritura de las mujeres, que no sólo no se reduce a la esfera intimista, sino que trata directa y crudamente la violencia social y la tragedia colectiva de la joven generación de nuestro mundo postideológico, el cuerpo, el sexo, el sufrimiento físico se han impuesto de una manera más fuerte en el teatro contemporáneo.

La joven dramaturgia femenina británica propone en este sentido unas formas particularmente radicales (especialmente Sarah Kane, cuyas obras ofrecen, por una adecuación total de forma y contenido, una visión perturbadora del apocalipsis social y moral) que son las más emblemáticas de este decenio, como demuestra su espectacular resonancia en los escenarios de Europa.

Si hasta el momento la expresión más fuerte de la violencia, de la revuelta contra la deshumanización y la barbarie de nuestra sociedad venía del teatro visual, el relevo lo ha tomado ahora una escritura extremadamente naturalista, brutal, que se atreve a decir de frente, y además a mostrar, lo que antes, por autocensura o exceso de sensibilidad social, era imposible decir.

Estas nuevas tendencias que atraviesan las dramaturgias actuales se manifiestan de distintas maneras en las diversas regiones europeas, acaso porque su surgimiento, su asimilación y sus expresiones específicas se encuentran en relación, y a menudo en reacción, con las situaciones políticas, económicas y culturales de cada nación.

Podemos constatar, si establecemos un mapa teatral de Europa, que se reproduce la contradicción Norte-Sur y la fractura entre los países ricos y los pobres. Esta fractura se traduce en las dramaturgias tanto en su relación con el poder, como por la actualidad política y social y la elección de los temas, su tratamiento y los significados que adquieren en las distintas culturas.

El consenso de los países pudientes se expresa a menudo en el teatro mediante una tendencia a relativizar el mundo según la regla implícita de la gestión democrática de las contradicciones de clases, de minoría-mayoría, que impone borrar, superar los conflictos, rechazar las secuelas de la historia.

Sin embargo, ha sido en Alemania donde el teatro ha enfrentado con más persistencia y agudeza la demanda de verdad, al proponer una especie de tratamiento colectivo psicoanalítico, la revisión de la historia mediante el escarnio y el sueño.

En los países en transición hacia la democracia, como por ejemplo Bulgaria o Rumanía, la dramaturgia se ve obligada a enfrentarse de manera más directa, a veces de manera crítica o contestataria, al problema del poder político.

Por lo demás, en lo que se refiere a la situación económica de las dramaturgias, a pesar de cierta degradación de la economía del teatro denunciada en los países nórdicos, los autores se benefician allí de medios considerables (sistema de ayudas, estructuras y circuitos de difusión y creación) en comparación con las precarias condiciones de los autores de determinados países del sur o en transición a una economía de mercado. En estos últimos, en especial, después del desmantelamiento del sistema de cultura estatista la escritura dramática carece de apoyos económicos independientes; la promoción oficial por la política cultural se reserva a las obras conformes a la línea del poder existente y que sean comercializables y exportables al extranjero. Hasta el punto de que numerosos autores de estos países se vuelven hacia un teatro comercial, de diversión, que goza de todas las bendiciones del estado. Escribir un teatro crítico o contestatario equivale allí a alinearse en un campo de batalla, con el riesgo de verse apartado de los escenarios. La disparidad, siempre flagrante, en cuanto a circulación y acogida de obras extranjeras en una y otra parte de Europa pone al orden del día la cuestión de las culturas dominantes y, digámoslo con claridad, las dominadas.

La apertura reciente de los países nórdicos a las dramaturgias del sur y del este de Europa tiene más que ver con un fenómeno de moda que con una curiosidad real, de manera que la circulación es siempre en un sentido único, desde el norte hacia el sur y el este.

¿Qué países del sur y del este de Europa disponen de medios y estructuras de promoción de las dramaturgias nacionales tan potentes como los del Royal Court Theatre y el British Council, en Gran Bretaña, o del Goethe Institut, en Alemania?



oto: | surcino | ot

31

de la reunificación de las dos Alemanias y las dificultades de adaptación de las gentes del este o de los inmigrados al oeste aparece en numerosos autores.

Entre los autores jóvenes que se representan y que ya se han hecho notar, hay varias mujeres, entre ellas Dea Lohr (*Adam Geist*), Simone Schneider (*Malaria*), Franziska Walser (*Las hijas de King Kong*), Anna Langhoff (*Qué asco de paz*); entre los hombres hay que recordar los nombres de Ollivier Bukowski (*Londe-L-Ä Lübbenau, Los invitados*), Moritz Rinke (*El hombre que nunca entrevió la desnudez de una mujer*), Falk Richter (*Dios es un DJ*), Andreas Marber (*Qué tiempos aquellos*), Daniel Call (*Acuerdo*) y, en fin, el más joven, Marius von Mayenburg, que en 1998, a los 26 años, consiguió el prestigioso *Premio Kleist* por su obra *Cabeza quemada*, que la temporada siguiente estrenaron, sucesivamente, Jan Bosse y Thomas Ostermeier.

Mientras que la joven dramaturgia alemana se encuentra en plena efervescencia, en Austria aguardan el relevo, hasta ahora sin resultados. Mientras, se ponen en escena autores alemanes (B. Strauss, F. X. Kroetz) y austríacos que ya han dado su propia medida (Werner Schwab, Elfriede Jelinek, Peter Turrini), o bien se burlan del escándalo provocado por la última obra pro-serbia de Peter Handke (*El viaje en piragua o la comedia del fin de la guerra*), pero sobre todo celebran el regreso triunfal de las obras de Thomas Bernhard, diez años después de su muerte, al escenario del Burgtheater de Viena. Se han visto allí *Klaus Peymann se compra un pantalón y viene a cenar conmigo y Antes de la jubilación*, con puesta en escena de Klaus Peymann, en enero de 1999, con el mismo reparto que el de su estreno en 1979. ¿Es que acaso la machaconería, característica del estilo de Thomas Bernhard, se ha impuesto en el conjunto de la vida teatral austríaca?

En el territorio francófono² la rutina sigue dominando. En Bélgica, algunos autores ya instalados, como Jean-Marie Piemme o Paul Emond (éste, el más representado esta temporada), siguen su carrera sin sorpresas. En Suiza, han destacado algunos autores germánicos, como Thomas Hürlimann y Urs Widmer; uno, al atreverse con la reciente historia suiza y los compromisos con los nazis en *El embaajador*; y al denunciar la explotación de los refugiados en *La canción de la patria*; el otro, al elegir como blanco el mundo de la empresa en *Top dogs*.

La dramaturgia escandinava se regenera mejor o peor, pero de momento no aporta ninguna revelación y sólo reproduce las corrientes que ya existen: teatro de situación, intimista o histórico. En Noruega, varios autores han abandonado el teatro para dedicarse a la escritura más rentable destinada a la televisión o al cine.

En cuanto al sur de Europa³, en el movimiento de los jóvenes autores que se esboza en Italia no surgen por el momento personalidades notables. No hay nada especial que señalar en Grecia o en Portugal, donde la escritura continúa siendo, esencialmente, un elemento interno en las puestas de las compañías.

En el este, la escritura dramática poscomunista sigue sin recuperar el vigor combativo o la creatividad subversiva de sus compromisos políticos de antaño. Es el repliegue general de un teatro que sobrevive a menudo en una total indigencia. Por ejemplo, en la República Checa una buena parte del presupuesto de la cultura se destina ¡al culto y a las iglesias! En Bulgaria no surge nada nuevo; en Hungría, los nuevos autores siguen hechos un lío en el grotesco y en el absurdo sazonados con salsa postmoderna y con todos los ingredientes que halagan el gusto de un público burgués *esnob*.

Ha sido en la antigua Yugoslavia, y en especial en Croacia, donde la guerra y los conflictos políticos y etno-culturales han hecho aparecer algunas escrituras fuertes, comprometidas y renovadoras al mismo tiempo. Algunos autores más audaces, y por ello más inquietantes, se ven pura y simplemente apartados de los escenarios, y se prohíbe su publicación; es el caso de Slobodan Snajder, cuyas obras (*Fausto croata, La piel de la serpiente, Inés y Denise*), de una fuerza dramática excepcional, son testimonio de los horrores de la guerra y denuncian el nacionalismo croata homicida; se han publicado en Occidente, y aquí no dejan de representarse en los mayores escenarios de toda Europa.

En algunos autores croatas, como Filip Sovagovic (*El ladrillo*), Bobo Geleic y Natasa Rajkovic (*Historia incierta*), la crítica del poder político actual se transpara en las visiones que dan de la rutina cotidiana.

Este breve recorrido por el territorio teatral europeo confirma de nuevo la división cada vez más aguda entre una zona occidental en la que la dinámica teatral se centra alrededor de las dramaturgias británica y germánica, cuya hegemonía no deja de crecer, y una periferia en permanente crisis, donde algunos focos resisten aquí y allá con heroísmo. Además, el fraccionamiento etno-cultural de los últimos años en algunos de esos países periféricos lleva a un repliegue sobre sí de la actividad teatral, a su aislamiento y finalmente a su exclusión de la escena europea. En una Europa con dos velocidades, los artistas de estos países se verán tal vez reducidos a simples espectadores de un teatro boboeño. ■

Versión española de S.M.B.

1. La nueva dramaturgia británica se ha analizado en el artículo "En el Royal Court Theatre de Londres el autor es el rey" (vid. **Las puertas del Drama**, número (-1) pp. 21-23).

2. Para el teatro en Francia, vid. artículo "Teatro en Francia. Alrededor de los autores", número (-2) de **Las puertas del Drama**.

3. Se hace aquí abstracción de la situación del teatro español; es evidente que ésta es conocida por los lectores de este artículo.