

ISSN: 0213-1854

Nuevas perspectivas y nuevos escenarios del teatro británico contemporáneo*

New perspectives and new scenarios of contemporary British theater

MARÍA JOSÉ DÍEZ GARCÍA / ANTONIO LÓPEZ SANTOS
Universidad de Salamanca

“Without the development and nurturing of new plays and playwrights
the theatre will atrophy.”
Rick DesRochers (2008: 7)

Fecha de recepción: 18 de mayo de 2010
Fecha de aceptación: 14 de junio de 2010

Resumen: En este artículo se analizan las nuevas tendencias del teatro británico contemporáneo. En particular prestamos atención a los movimientos y autores más representativos surgidos a partir de 1995, como es el caso del “teatro verbatim” y el denominado “teatro in-yer-face”. Ello nos obliga a llevar a cabo un estudio retrospectivo en el que incluiremos elementos fundamentales en el desarrollo de las nuevas corrientes, como es el renacimiento del teatro británico acaecido a mediados de la década de los cincuenta, la realidad social heredada de la era Thatcher y los acontecimientos político-sociales de ámbito nacional e internacional que acapararon la atención pública en los últimos años del siglo XX y en los primeros del nuevo milenio.

Palabras clave: “in-yer-face theatre”, “verbatim drama”, teatro británico contemporáneo, “teatro post-Thatcher”

Abstract: The aim of this research is to examine the different tendencies in the contemporary British drama. More significantly we focus on the most representative trends and playwrights that emerged around 1995, that is the case of “verbatim drama” and the so-called “in-yer-face theatre”. This fact leads us to a retrospective look over the main elements involved in how British drama has flourished outstandingly, such as the renaissance of British theatre happened in the mid-1950s,

* Este artículo forma parte de una investigación mucho más amplia, financiada por la Junta de Castilla y León dentro del proyecto de referencia SA012A10-1, y que tendrá su continuidad en una tesis doctoral de próxima defensa.

the post-Thatcher social reality and the current socio-political events at national and international levels.

Key words: “in-yer-face theatre”, “verbatim drama”, contemporary British theatre, “post-Thatcher theatre”

1. Introducción

La segunda mitad del siglo XX trajo consigo notables cambios y transformaciones en el terreno sociopolítico de la Europa contemporánea. Y, como no podía ser de otro modo, en el Reino Unido, cuna tradicional del teatro más creativo, reivindicativo y comprometido, estas transformaciones se vieron reflejadas en nuevos e importantes movimientos teatrales. Así pues, los últimos cincuenta años han sido testigos de un nuevo resurgimiento del teatro británico y de la exitosa llegada de influyentes dramaturgos y sus innovadoras obras a escala internacional; en otras palabras:

The twentieth century is one of the most vital and exciting periods in English drama, rivaling the Elizabethan theatre in thematic scope and stylistic ambition. (Innes 2002: 1)

Si bien las décadas de 1960 y 1970 se caracterizaron por la prolífica actividad creadora que se había iniciado con el estreno de *Look Back in Anger* de John Osborne en 1956¹, la llegada al gobierno de Margaret Thatcher en 1979 trajo consigo un período de declive teatral que, paradójicamente, supondría el punto de partida de un nuevo renacimiento del teatro británico moderno a mediados de la década de los noventa. En efecto, en los años ochenta se advierte una tendencia a la moderación. Los autores

¹ Ver Hayman, (1979), *British Theatre since 1955. A Reassessment*. En este volumen Ronald Hayman ofrece un análisis crítico del renacimiento del teatro inglés acontecido a mediados de la década de 1950 y extendido hasta finales de los años setenta. Como él mismo apunta: “I had tried to offer a panoramic survey of theatrical achievement since 1955, [...]. I have not tried to avoid wide-angle-lens generalizations, but I have combined them with close-up examination of certain playwrights and certain plays” (1). Hayman pasa revista a los dramaturgos y obras más destacados de estas décadas, desde Beckett (del que parte con el estreno de *Waiting for Godot* en 1956), Harold Pinter, John Osborne, Edward Bond, pasando por Tom Stoppard y Alan Ayckbourn entre otros, para finalizar con los más contemporáneos y políticamente más reivindicativos David Hare, Howard Barker y David Edgar. También se refiere a innovadores directores teatrales como Joan Littlewood, Max Stafford-Clark y Peter Brook, y menciona algunos de los teatros más vanguardistas del momento, tal es el caso del Traverse Theatre en Edimburgo o Theatre Upstairs en Londres.

del momento se alejan del enfrentamiento directo y del compromiso político característicos de la generación anterior².

No obstante, como apuntábamos más arriba, la última década del siglo XX vio nacer un grupo de dramaturgos que, siguiendo las huellas de sus “airados” predecesores³, recuperaron el espíritu reivindicativo propio del teatro británico y expresaron, de un modo u otro, su inconformismo con la situación político-social en que se encontraba el país. A mediados de la década de los noventa, confluyeron en la escena británica varias generaciones de dramaturgos de diferente edad y procedencia, ofreciendo una gran diversidad en sus perspectivas artísticas, así como en sus intereses políticos y temáticos. En definitiva, en palabras de Janelle Reinelt estos autores ofrecen:

An image of a community of writers against a series of characterizations that have produced a different, dampened impression of contemporary British writing. (2007: 306)

Estas nuevas generaciones de jóvenes descontentos debían hacer frente a los acontecimientos de su tiempo, muy especialmente al final de la “era Thatcher” y sus consecuencias. Las obras de todos estos autores se vieron acuciadas por el contexto de crisis – socio-política y teatral – derivada de la “New Right” a la que se había visto sometida la década anterior⁴.

Así pues, en torno a 1995 coinciden, al tiempo que se complementan, un grupo de autores ya consagrados y la más joven y pujante de estas generaciones, es decir, aquella que comenzaba a despuntar en esos años.

² Prado Pérez (2000: 97-8) sugiere: “No existe una confrontación directa a la escala de sus predecesores y el activismo que presentan consiste en desenmascarar y exponer las relaciones de poder que dominan el espectro social, así como los mecanismos que permiten la perpetuación de ciertas ideologías.”

³ Aquellos dramaturgos de la generación anterior que siguen en activo a mediados de la década de los noventa, así como directores artísticos, están en disposición de ayudar y alentar a este nuevo grupo de jóvenes, así como de procurar la incorporación de algunas de sus obras a los programas de los diversos ciclos teatrales.

⁴ U. Broich (2001: 207-8): “As is well known, Margaret Thatcher, who came to power in 1979, did not like the theatre, or to be more precise, she did like the theatre as a representative of English traditions but not as a critical institution. Apart from not wanting to subsidize a theatre which had moved to the left, the Iron Lady’s general cultural policy was to reduce public funding for the arts and to encourage private sponsorship. The consequence of this was that public subsidies for theatres were either reduced or were not increased enough to cover inflation. This change in cultural policy caused a severe financial crisis for British theatres.”

Pese a sus diferencias, todos ellos presentan una característica común fundamental: el hecho de haberse criado bajo el *thatcherismo*, además de haberse visto influidos por los efluvios artístico-políticos de etapas anteriores. Asimismo, aunque cualquiera de estas obras trata de reflejar el sentir de la sociedad de esta década y de responder a los hechos político-históricos que la moldean, muchos estudiosos les han acusado de no componer obras políticamente comprometidas, o de carecer de la marcada ideología de sus “padres teatrales”⁵. En esa línea, el reconocido crítico teatral Aleks Sierz⁶ justifica la actitud de estos autores diciendo de ellos que

were skeptical of easy solutions to complex problems, refrained from telling people what to do and were aware that ideological plays with big messages were old-fashioned. (2001: 241)

En cualquier caso, no cabe duda de que sus trabajos suponían una reacción contra los valores capitalistas propugnados en la década anterior, una respuesta a los valores morales, familiares y conservadores de los ochenta y una condena de la desigualdad social

La actitud de estos jóvenes escritores fue respaldada por el mayor apoyo que en esos momentos el teatro recibía del gobierno conservador de John Major y posteriormente del laborista de Tony Blair. Igualmente, la necesidad de una rápida respuesta a los acontecimientos políticos y a la realidad social del momento y el hecho de que sus obras se enriquecieran de la interacción que establecieron con sus inspiradores antecesores llevaron a estos autores a desligarse progresivamente de los convencionalismos dramáticos. Poco a poco se ven obligados a la continua renovación de las técnicas y prácticas teatrales, a la innovación y a la experimentación en el

⁵ Así por ejemplo, J. Reinelt apunta: “The socialist preoccupations of the first two periods were seen to come to naught; [...] they were much abused for their ostensible lack of political commitment, their putative nihilism, their return to individuals in rooms” (2007: 307). Del mismo modo, Kritzer declara: “By the early 1990s, the energy of opposition had dissipated, and political theatre had failed to articulate ideas that expressed the aspirations of the majority of the public” (2008: 6).

⁶ Aleks Sierz es uno de los críticos más notables dentro del panorama teatral contemporáneo. Periodista y colaborador habitual de programas de radio y televisión, es especialmente conocido por ser autor de los libros *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today* (2001) – por el que se le considera el iniciador y principal estudioso de esta tendencia dramática – y *The Theatre of Martin Crimp* (2006).

terreno de la estética⁷, de modo que las convenciones formales más tradicionales se ven seriamente alteradas. Promueven nuevas formas de expresión – las denominadas “shock tactics”⁸ – que evolucionan hacia lo grotesco y carnavalesco, al tiempo que recurren a crudas y explícitas imágenes de violencia y marginación, que abofetean y sacuden al público desde el primer instante en que se alza el telón. Siguiendo a Amelia Howe Kritzer (2008: 25):

These works pay special attention to the elements of society usually hidden from public view -unemployed young people, mental patients, drug addicts, homeless vagrants-absent in commercial theatre [...].

Estas nuevas obras descartan un análisis conjunto de la sociedad y tratan de concentrarse a un tiempo en las situaciones más particulares y cotidianas, a fin de reflejar la situación “más realista” de la sociedad británica contemporánea, un “teatro de testimonio” que lleve a las tablas lo que ocurre realmente en la calle⁹.

Sea como fuere, lo cierto es que esa intensa actividad y creatividad teatrales han continuado hasta el día de hoy. Por ello, el objeto de este artículo es ofrecer al lector una primera aproximación a las tendencias más representativas que dominan el panorama actual de la dramaturgia desarrollada en el Reino Unido, concentrándonos en los últimos quince años. Para ello, examinaremos la exitosa recuperación del teatro documento, prestando especial atención a la modalidad denominada “verbatim theatre”, y el controvertido y polémico “in-yer-face theatre”. Dos corrientes dramáticas que irrumpieron con descaro en la escena británica a mediados de la década de los noventa, mitigando la rigidez y agitando la pasividad teatral

⁷ En su artículo “Theatre alive in the new millennium” (2000), Richard Schechner analiza con mayor atención la experimentación teatral en el siglo XXI a través de la dependencia en las formas clásicas: “Spoken drama originated in Europe, a function of modernity. Spoken drama went global with colonialism. But during the 20th century, both the Western avant-garde and non-Western theatre artists, intent in recuperating their own classic and traditional forms, created alternatives to spoken drama. The two movements – experimental performance and the reaching for tradition – are intertwined.” Y sigue, “No matter old, new, or restored: the traditional/classic is alive alongside the popular, the commercial, and the avantgarde” (5).

⁸ Expresión acuñada por Aleks Sierz y que da título a su libro *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today* (2001), que se ha convertido en una obra de referencia.

⁹ Para más información ver Thompson y Schechner (2004).

heredadas del *thatcherismo*. Por último, presentaremos a un tercer grupo heterogéneo de jóvenes dramaturgos de difícil clasificación, que resultan igualmente prometedores y han gozado hasta el momento de un éxito de crítica y público semejante al de los anteriores. Todo ello con el ánimo de acercar la nueva dramaturgia británica al público español, una dramaturgia que no hace más que responder a las necesidades de la sociedad británica, pero tal vez también, por extensión, de toda la sociedad europea¹⁰.

2. El teatro documento

Si algo ha caracterizado a lo largo de su historia al teatro británico es su sentido de compromiso y de reivindicación. Así pues, no es de extrañar que, ante la vorágine de acontecimientos político-sociales que se precipitaron durante la segunda mitad del siglo XX, muchos de los dramaturgos en activo en esos años apostaran por el “teatro documento” como medio para denunciar la ausencia de justicia social y reclamar la veracidad de los diferentes hechos y situaciones vividas. Los autores británicos contemporáneos, enmarcados en esta tendencia, se enfrentan a una serie de recientes conflictos, comunes a la práctica totalidad del mundo occidental; es decir, la corrupción política, el fenómeno de la globalización, la codicia capitalista, así como la destrucción social y la fragmentación familiar tan propias de nuestro tiempo, y, cómo no, la “War on terror” iniciada tras los fatídicos hechos acontecidos el 11 de septiembre de 2001¹¹.

Sin embargo, este interés por el teatro documento como vehículo para sacar a la luz la realidad más oculta no resulta desconocido dentro del ámbito dramático contemporáneo. El teatro documento propiamente dicho, tal y como lo entendemos hoy, se dio a conocer en los años sesenta fundamentalmente en Alemania de la mano de un grupo de dramaturgos, quienes tomaron el testigo de Piscator¹² y Brecht. Este grupo, insatisfecho

¹⁰ Recuperando una vez más las palabras de Kritzer (2008:25): “The current generation of young playwrights, having witnessed the recent failures of both the left and the right, focuses on entrenched problems not adequately addressed by political parties or processes.”

¹¹ A este respecto, son muchos los críticos y especialistas en la materia que coinciden en hablar de un “post-9/11 document theatre”, al ser publicadas las obras más exitosas e impactantes de este movimiento con posterioridad a esa fecha. Véase Bottoms (2006) y Reinelt (2007).

¹² Acosta (1982: 60) considera que: “Es sin lugar a duda Erwin Piscator [quien desarrolla su actividad dramática en los años 20] quien proporciona al teatro documental la fuerza que aún necesita para convertirse ya en forma definitiva y corriente con autonomía propia.”

como aquellos con la realidad político-social que le ha tocado vivir, introduce una nueva forma dramática movido por impulsos transgresores e inconformistas. Aun conservando el carácter crítico y de denuncia ya presentado por sus predecesores, en sus obras estos autores gradualmente comienzan a abordar los diversos asuntos políticos y hechos históricos desde una nueva y revolucionaria perspectiva formal. Al buscar todos ellos descubrir la verdad histórica, se ven obligados a acudir a documentos y registros oficiales que les permitan llevar a escena acontecimientos reales con la mayor verosimilitud posible (e.g., los procesos judiciales por los hechos ocurridos en los diversos campos de concentración alemanes, como en Auschwitz, las investigaciones llevadas a cabo por la Comisión de Energía Atómica constituida en la década de los cincuenta, los efectos del colonialismo en África...). En definitiva, lo que se pretende es “la dramatización de hechos y acontecimientos que han ocurrido históricamente” (Acosta 1982: 20). Y así, en aquellos años, anticipándose a las hoy llamadas “tribunal plays”, los teatros alemanes trataban de recrear algunos de los juicios históricos de su época¹³. Entre otros, cabe destacar a Rolf Hochhuth (*Der Stellvertreter*, 1963, *Soldaten*, 1968); Heinar Kipphardt (*In der Sache J. Robert Oppenheimer*, 1964) y por supuesto el reconocido Peter Weiss (*Die Ermittlung*, 1965, *Gesang von Lusitanischen Popanz*, 1967, *Viet Nam Diskurs*, 1968), probablemente el más importante de todos ellos, siempre experimentando en busca de nuevas fórmulas dramáticas. Peter Weiss da su propia definición del teatro documento en su ensayo *Notizen zum dokumentarischen Theater* (1968):

Das dokumentarische Theater ist ein Theater der Berichterstattung; Protokolle, Akten, Briefe, statistische Tabellen, Börsenmeldungen, Abschlußberichte von Bankunternehmen und Industriegesellschaften, Regierungserklärungen, Ansprachen, Interviews, Äußerungen bekannter Persönlichkeiten, Zeitungs- und Rundfunkreportagen, Fotos, Journalfilme und andere Zeugnisse der Gegenwart bilden die Grundlage der Aufführung. Das dokumentarische Theater enthält sich jeder Erfindung, es

¹³ Irmer (2006: 16): “The documents and dramaturgy these playwrights employed made German stages a place for a sort of trial of history by exposing the political forces behind historical events.”

übernimmt authentisches Material und gibt dies, im Inhalt unverändert, in der Form bearbeitet, von der Bühne aus wieder.¹⁴

Como a estos, a algunos dramaturgos británicos de la nueva hornada surgida en la segunda mitad del siglo XX, se les hace imprescindible descubrir y gritar la verdad a través de sus escritos¹⁵, por la importancia que toman para ellos los factores sociales y políticos que se suceden. Más aún, si tenemos en cuenta que se enfrentan también al fenómeno de la multivocidad de la verdad, ya que para ellos tanto la verdad de los medios de comunicación como aquella proclamada por las autoridades difieren por completo de la auténtica realidad¹⁶. Quieren así ofrecer nuevas perspectivas a los espectadores, sacar a la luz las realidades más ocultas, hacer pública la desconocida verdad sobre los hechos sin tener en cuenta los impedimentos que les puedan surgir en el camino¹⁷.

Sin embargo, no basta con intentarlo, “el descubrimiento de la verdad requiere exactitud”¹⁸. Tras la recopilación de materiales y el esclarecimiento de las medias verdades, es hora de enfrentar al público con el contenido, con

¹⁴ “El teatro documento es un teatro que informa. Procesos verbales, expedientes, cartas, estadísticas, informes bursátiles, balances bancarios e industriales, comentarios gubernamentales, alocuciones, entrevistas, declaraciones de personalidades, reportajes radiofónicos o periodísticos, fotografías, películas y todas las formas de testimoniar el presente, constituyen las bases del espectáculo. El teatro documento rechaza toda invención, emplea un material documental auténtico que difunde a partir del escenario, sin modificar el contenido, pero estructurando la forma” (Monleón 2006: 131).

¹⁵ Bérénice Hamidi-Kim (2008) plantea igualmente el resurgimiento del teatro documento en los últimos años, aunque en esta ocasión dentro del ámbito de la literatura francesa, mencionando entre otros a los directores Isabelle Gyselinx, Dorcy Rugamba o Stanislas Nordey por sus manifiestas inquietudes estéticas.

¹⁶ En este sentido, Stephens Bottoms (2006) considera al público británico especialmente susceptible de creer en la verdad transmitida por los medios de comunicación.

¹⁷ Las palabras de David Hare (1947-) en una nota previa a su obra *Stuff Happens* (en la que aborda la invasión de Irak), sin duda uno de los dramaturgos británicos más relevantes dentro del movimiento, recogen el propósito de todos estos escritores: “What happened happened. Nothing in the narrative is knowingly untrue.”

¹⁸ Acosta (1982: 104) declara: “Pero no solamente el descubrimiento de la verdad histórica requiere exactitud; también la exige el proceso de dramatización de la misma si es que de hecho se busca efectividad real en el público al que se quiere llevar esa verdad que el autor ha conseguido en su trabajo previo de historiador.” Y añade, “A ello puede ayudar la incorporación del documento dentro de la obra bien de manera directa bien reelaborado. En consecuencia la fórmula documental es la que mejor responde a esas exigencias y por esta razón se anuncia como necesaria.”

la realidad más desgarradora. Así pues, precisamente a partir de esas huellas algunos de estos dramaturgos contemporáneos, ayudados por directores teatrales igual de arriesgados y con idéntico ánimo provocador, configuran una nueva concepción del teatro documento asentada en una estética novedosa, el denominado “verbatim theatre”.

A diferencia del teatro documento al uso, el “verbatim drama”¹⁹ no se limita a basar su contenido en documentos sobre acontecimientos políticos, sociales o culturales reales, sino que lleva a escena las transcripciones originales de informes, conversaciones y entrevistas a modo de testimonios veraces, llegando a hacer públicas investigaciones policiales y judiciales de la mano de sus protagonistas²⁰. En palabras de Stephen Bottoms (2006: 59)

The distinction matters because, where the latter might be said to imply the foregrounding of documents, of texts, the term “verbatim theatre” tends to fetishize the notion that we are getting things “word for word,” straight from the mouths of those “involved”. [...] it is as if, in the theatre, we can be given unmediated access to the words of the originary speaker, and by extension to that speaker’s authentic, uncensored thoughts and feelings.

En su mayoría, estas obras suponen una compilación de entrevistas realizadas a personajes reales, implicados en diversos conflictos, y perfectamente entrelazadas, con el fin último de suscitar el interés del público ofreciéndole información privilegiada y de animar al público a adoptar “an actively critical perspective on the events depicted” (Bottoms 2006: 61). En este tipo de teatro los documentos verbales se mantienen prácticamente intactos, mientras los elementos dramatizados propiamente dichos deben facilitar a los espectadores la plena inmersión en una sala de

¹⁹ “The term originated in England and was first coined in an article by Derek Paget in 1987 called “‘Verbatim Theatre’: Oral History and Documentary Techniques”, and it makes for intriguing study” (Luckhurst 2008: 201). El término “verbatim”, de procedencia latina, es habitualmente definido como “exactly as spoken or written; word by word”. En este sentido, y recuperando el peso del legado del teatro documento alemán en el británico actual, cabe destacar las siguientes palabras de Innes: “Machinery replaced dialogue as a means of expression, since the major techniques of documentation that Piscator developed were non-verbal” (1972: 81), que ponen aun más de manifiesto la evolución del teatro documento contemporáneo.

²⁰ Ver Díez García (2008: 2-3).

interrogatorios o de juicios ante un tribunal. El público debe tomar consciencia en todo momento del teatro como modo de interrogatorio.

Por ello, frecuentemente se discute su paralelismo, si no su intromisión en el campo periodístico. Mary Luckhurst (2008: 201), en un intento de definición de la etiqueta “verbatim drama” sugirió que:

[...] in its purest sense, [it] is understood as a theatre whose practitioners, if called to account, could provide interviewed sources for its dialogue, in the manner that a journalist must, according to the code of ethics, have sources for a story.

Lo cierto es que las obras se presentan como una fuente de información, de ahí el posible solapamiento de géneros. No obstante, al contrario de lo que ocurre con la prensa, con los medios de comunicación en general, al asistir a la representación de una obra “verbatim”, los espectadores confían en no ser engañados. Tienen la certeza de estar presenciando los hechos verdaderos²¹.

A este respecto, no podemos pasar por alto el caso y punto de vista de Richard Norton-Taylor²², periodista colaborador en *The Guardian* y dramaturgo, quien ha declarado en múltiples ocasiones el carácter complementario del teatro y el periodismo:

The theatre can be an extension of journalism in the best possible way – that is, by communicating and explaining contemporary issues, scandals and events in a unique, fair, positive and intellectually honest manner. (Hammond y Steward 2008: 122)

Asimismo, a menudo se ha cuestionado la calidad artística de estas obras. Pero los dramaturgos enmarcados en esta tendencia defienden el valor artístico de sus trabajos aludiendo al costoso proceso de elaboración y

²¹ Ver Hammond y Steward (2008: 19).

²² La producción dramática de Norton-Taylor consiste principalmente en una serie de obras de carácter documental y “verbatim” igualmente, aunque denominadas habitualmente “tribunal plays” al concentrarse únicamente en los procesos judiciales de determinados hechos criminales. Así por ejemplo, *Nuremberg* (1997), que presenta el juicio al que alude el propio título. Según Amelia Howe Kritzer (2008: 223): “the tribunal plays substitute for failed public institutions and give audiences the opportunity of judging the issue, thus providing an immediate form of political engagement.”

edición que sigue a la consecución de materiales²³, frente a sus detractores, quienes les han acusado de acudir a la mera transcripción de documentos y a la simple denuncia o incluso al proselitismo.

Ahora bien, no cabe duda de que este tipo de teatro plantea frecuentemente diversos dilemas éticos. Como bien apunta Wendy S. Hesford en su artículo “Staging Terror” (2006), resulta difícil establecer el límite entre el arte y la mera prueba gráfica o documental. La línea que separa el *voyeurismo* de la denuncia es extremadamente delgada. El hecho de llevar a escena los vivos testimonios de seres reales que voluntaria o involuntariamente han sido partícipes de desgarradores y atroces actos de violencia y tortura, corre el riesgo de convertir estas trágicas experiencias en espectáculos públicos de deshumanización y violación de los derechos humanos²⁴. De este modo, el público se debate entre la complacencia de ser meros testigos de una nueva y controvertida perspectiva de los hechos acaecidos y una estremecedora quietud que lo aleja de cualquier catarsis posible. Por todo ello, puede resultar pertinente la pregunta de Reinelt (2006: 70):

Why is it that documentary theatre pieces-whether “verbatim,” or “tribunal,” or some other more hybrid form-have grown in number and popularity in Britain in the last few years? What is the relationship between the contemporaneity of the events they portray and the success of the performances?

²³ “The words of real people are recorded or transcribed by a dramatist during an interview or research process, or are appropriated from existing records such as the transcript of an official enquiry. They are then edited, arranged or recontextualised to form a dramatic presentation, in which actors take on the characters of the real individuals whose words are being used. In this sense, verbatim is not a form, it is a technique; it is a means rather than an end” (Hammond y Steward 2008: 9). Más adelante Hare añade: “And so you have to organise the material just as you organise the material as a playwright, to lead the audience in a certain way, through the material. And you have to have a metaphor. [...] It’s a total misunderstanding of documentary theatre to think that it’s all about just presenting a load of facts on the stage. You fight this vulgar misapprehension all the time” (Hammond y Steward 2008: 59).

²⁴ Recogiendo las palabras de LaCapra, Hesford (2006: 34) apunta lo siguiente: “Scholars in trauma studies have raised ethical questions about the representation of suffering, and whether certain rhetorical conventions enable a critical process of *working through* trauma rather than repetitively *acting out* trauma at cultural, national, and international levels.”

A diferencia de lo que ocurriese con el teatro documento alemán en la década de 1960, ahora los dramaturgos se alejan de la historiografía y del carácter épico anteriores, para dar cabida a acontecimientos que de un modo u otro han tenido algún tipo de repercusión mediática o social en el ámbito local, nacional o internacional, pudiendo afectar a individuos concretos²⁵ o a toda la sociedad en su conjunto²⁶. En este sentido, al margen de la relevancia y repercusión que el hecho o hechos recreados hayan podido tener previamente en la sociedad, el éxito cosechado hasta el momento por la mayor parte de las producciones “verbatim” – no sólo en Europa, sino también en los Estados Unidos, como es el caso de algunas de ellas, por ejemplo *Guantanamo* – responde, en gran medida, a la colaboración establecida entre los dramaturgos y los directores de las diversas obras, así como a la relación que los actores entablan con los personajes reales a los que darán vida²⁷. Igualmente, la capacidad de todos ellos para responder con rapidez a los sucesos actuales que van aconteciendo resulta crucial en la buena recepción obtenida. Por consiguiente, esta nueva forma de teatro documento viene condicionada por la heterogeneidad de los acontecimientos que se suceden.

3. Teatro “In-yer-face”

Paralelo al enfoque documental, los críticos y estudiosos del teatro parecen coincidir en que el verdadero protagonismo en la escena británica a finales del siglo pasado ha correspondido a otra tendencia teatral: nos estamos refiriendo al controvertido teatro “in-yer-face”²⁸.

²⁵ Véase el caso de *The Colour of Justice* (1999) de Richard Norton-Taylor, en la que se aborda la investigación del asesinato del joven negro Stephen Lawrence, un hecho que conmocionó a la sociedad británica en 1993.

²⁶ Como ocurre en la ya mencionada *Stuff Happens* de David Hare, en *Guantánamo: Honor Bound to Defend Freedom* por Victoria Brittain y Gillian Slovo o en *Talking to Terrorists* (2005) escrita por Robin Soans, en la que se presenta la cuestión del terrorismo desde los distintos puntos de vista de aquellos involucrados en dichos actos: víctimas y verdugos.

²⁷ En muchos casos los dramaturgos deciden que los actores estén presentes en las entrevistas realizadas a los protagonistas de los respectivos hechos, de modo que la puesta en escena alcance mayores cotas de verosimilitud.

²⁸ Este movimiento teatral surgido a mediados de los años 90 ha sido designado con una gran variedad de expresiones en base a sus características estéticas. En esta ocasión, nosotros optaremos por la expresión acuñada por Aleks Sierz, uno de los principales estudiosos de la corriente, “in-yer-face”, por otro lado la más utilizada. En cuanto a la diversidad de términos él declara: “This is something I passionately believe in, so I’m happy to argue as strongly as

Habitualmente se toma el estreno de la obra *Blasted*, de la ya fallecida Sarah Kane²⁹, en enero de 1995 en el Royal Court Theatre Upstairs de Londres como punto de partida de una corriente, compuesta por un grupo de jóvenes educados en los valores conservadores y capitalistas del thatcherismo. Plagada de violencia, abusos sexuales e incluso defecaciones y actos de canibalismo, la obra causó gran estupor entre crítica y público. La puesta en escena de la realidad más cruda, aunque no por ello ficticia o menos auténtica, resultó desgarradora y cosechó en un principio un sinfín de críticas devastadoras en los medios de comunicación. No obstante, algunos críticos y espectadores, como es el caso de Sierz, quisieron ver en su texto algo más que sexo y violencia a raudales. A través de *Blasted* – y de las obras que la seguirían – Kane buscaba transmitir una nueva sensibilidad, el sentir de un grupo de jóvenes escritores ante las circunstancias culturales y sociopolíticas en que se encontraba la nación en esos momentos³⁰. De este modo Kane abrió la puerta a noveles y desconocidos dramaturgos (nacidos la mayor parte a finales de la década de 1960), como por ejemplo Mark Ravenhill, Anthony Neilson³¹, Philip Ridley, Nick Grosso, Jonathan Harvey o Joe Penhall, entre muchos otros, y a sus inesperados y escandalosos trabajos.

Si bien es cierto que todo ello responde a un sentimiento de inconformismo, rebeldía y denuncia ante la indiferencia, ni que decir tiene que la característica fundamental de esta polémica corriente dramática es su

possible that the label that I finally chose, ‘in-yer-face’ theatre, is the correct label and the only one that makes sense. Firstly, it’s not produced, what happened is that critics and commentators tried lots of different ways of describing the new sensibility. People called it ‘Neo Jacobean’, ‘new brutalism’, ‘in-yer-face’ theatre, and ‘theatre of urban ennui’; those were the four main labels. In Germany, they called it the ‘blood-and sperm generation’, and sometimes ‘cool’ theatre. Now, I reject each one of these labels” (Aragay 2007: 142).

²⁹ Sarah Kane (1971-1999), sumida en una profunda depresión, internada voluntariamente en un centro psiquiátrico, y tras concluir su obra *4:48 Psychosis*, que elocuentemente se desarrolla en un hospital psiquiátrico y es protagonizada por un personaje no identificado con tendencias suicidas, pone fin a su vida con tan sólo 28 años tras varios intentos, ahorcándose con los cordones de sus zapatos.

³⁰ Ver epígrafe 1. Introducción. El contexto en el que esta nueva oleada de escritores concibe sus obras es el de una nación marcada por más de una década bajo los dictados un estricto gobierno conservador de Margaret Thatcher.

³¹ Kane (*Blasted*, 1995), Ravenhill (*Shopping and Fucking*, 1996) y Neilson (*Penetrator*, 1993) son considerados los principales representantes de la tendencia. Sierz se refiere a ellos como “the core, the big three; people who wrote in a similar way were all part of what I would call an avant-garde” (Aragay 2007: 145).

innovadora y descarada estética. El mismo Michael Billington, reputado crítico teatral, declaró en una entrevista concedida en 2003:

‘In-yer-face’ theatre generally seems to me to start with a moral disgust, which it embodies in an aggressive, violent, highly sexual form of theatre. (Aragay 2007: 111)

De un modo u otro, todas estas obras responden a un mismo patrón: violencia y brutalidad gratuitas, marcada carga sexual y lenguaje obsceno y soez; en definitiva la degradación humana llevada al extremo. Con este inhóspito telón de fondo, esta nueva generación de irreverentes dramaturgos trata de reflejar la realidad que les ha tocado vivir. Estos autores “cuestionan lo establecido, las normas morales que dicta la sociedad en la que viven, y para ello no dudan en explorar las posibilidades teatrales buscando nuevas formas” (Díez García 2008: 117), llevando a escena a personajes desvalidos, carentes de afecto y probablemente sin un lugar en el mundo. Por su parte, Aleks Sierz, en cierto modo “mentor” del movimiento, insiste en que veamos más allá de una estética chocante que podría llevarnos a pensar en una juventud corrompida:

Why do I insist on ‘in-yer-face’ theatre? Because it goes a mere description of content, and describes the relationship between the stage and the audience, between the writer and society. [...] It’s all about waking up the audience. (Aragay 2007: 143)

Sierz considera esta nueva forma de expresión como una respuesta más al naturalismo y al realismo social siempre presentes en la literatura inglesa – al igual que ocurre con el teatro “*verbatim*” –, como una respuesta a la necesidad de nuevas perspectivas y un mayor acercamiento a la realidad³².

A este respecto, cabe destacar la actitud de Broich, quien desecha la idea de esos nuevos escritores como jóvenes alocados y salvajes, al escuchar de sus propios alumnos que “‘these plays speak our language’: ‘Das ist noch

³² Véase Sierz (2008: 102): “[...] the British public’s desire for reality is more intense than ever – and this is manifested not only in a seemingly insatiable appetite for reality TV, but also in a need to be assured that the best theatre is somehow “real,” [...], not just an innocent preference for one aesthetic over another. No, it’s a cultural mindset that only works by excluding, by marginalizing, by belittling any theatre that doesn’t obey the right dress code”.

mal Theater. Die sprechen so, wie wir sprechen” (2001: 210). Y lo cierto es que con esta vuelta al “teatro de la crueldad”³³, con esta experimentación, estos autores en realidad están tratando de romper radicalmente con las barreras y tabúes pasados, con cualquier clase de censura artística e ideológica. Por ello recuperan el espíritu de sus “airados” antecesores³⁴. No obstante, al margen de las influencias literarias, en los trabajos de algunos de estos dramaturgos se advierten igualmente frecuentes referencias cinematográficas y culturales contemporáneas del estilo de Quentin Tarantino, *Trainspotting* o el género musical denominado comúnmente “brit pop”, lo que por otro lado atrae al público más joven a las salas³⁵.

Esta generación de dramaturgos posteriores al gobierno de Margaret Thatcher, al haber sido educados en la década de 1980, arrastran consigo la pesada carga de la particular situación sociopolítica heredada de los años previos. No es de extrañar pues, el debate que ha suscitado la consideración de sus obras como “políticas” o sencillamente formalmente experimentales. Aunque en dichas obras no se manifiesta una explícita adhesión a una u otra tendencia política, sí se hace frente a los valores capitalistas propugnados, a las circunstancias en que se encuentra la clase trabajadora y a la marginalidad a la que se ve sometida la multiculturalidad que en esos momentos caracteriza la nación, así como a la restrictiva y tradicional institución de la familia. Aún así, y a pesar de las violentas escenas presentadas, no se alienta al público al activismo político más radical, sino que más bien:

[...] they explore the dark extremes of individual thought, action, and endurance. Though they make it clear that the odds are against surviving and that no hero's garlands await out of their restrictions. [...] The extremes evoked in the in-yer-face plays

³³ El movimiento teatral introducido por Antonin Artaud (*Le Théâtre et son Double* 1938) y que contó entre sus más fervientes seguidores con Peter Weiss (*Marat/Sade*, 1963), Fernando Arrabal (*La bicicleta del condenado*, 1959) y el contemporáneo Martin McDonagh (*The Cripple of Inishmaan*, 1997).

³⁴ John Osborne, Harold Pinter, Howard Brenton, Caryl Churchill y muy especialmente Edward Bond, entre otros, influyen decisivamente en estos autores.

³⁵ El autor anglo-irlandés Martin McDonagh es probablemente el mejor exponente de este grupo: “The first answer to why McDonagh uses gothic material is that he is a fan of horrific and violent entertainment, especially films. [...] Audiences can note these influences throughout McDonagh's canon; one example is his tendency to adopt and reinvent classic horror film plots by adding his own extra-gory, postmodern twists” (Eldred 2007: 114).

negate social or political action, but the emphasis on risk propels the audience towards the unknown and experimental. (Kritzer 2008: 220-21)

En cualquier caso, y aunque las “socialist preoccupations”³⁶ resulten en estos autores más vagas y menos manifiestas que en décadas anteriores, su inconformismo con la realidad social del momento parece incuestionable. Siguiendo a Nikolaus Müller-Schöll:

[...] theatre is done in a political way where language – understood in its broader sense – is no longer looked upon as a mere instrument or means of communication but rather as a medium, in which the “communicability” (Benjamin) of communication is shared. (2004: 42)

Sin embargo, volvemos a enfrentarnos a los dilemas éticos que se nos presentaban con el “verbatim drama”. Incluso en un intento de despertar al público, de hacer reaccionar a los espectadores presentándoles esa cruda realidad como algo que nos rodea, de lo que no es posible escapar, ¿no estamos corriendo el riesgo de convertir las representaciones en un mero acto de *voyeurismo* cargado de morbosidad? Es más, ¿no es igualmente posible que nuestra propia predisposición a ser testigos de los actos más provocadores, terroríficos y agresivos del ser humano nos llegue a hacer inmunes a tales imágenes extremas como comienza a suceder con los medios de comunicación?

En cualquier caso, nadie discute la relevancia que estos dramaturgos han tenido en el renacimiento contemporáneo del teatro británico. Aunque este teatro se ha caracterizado desde siempre por ser un teatro de autor – centrado en el escritor mismo³⁷ – no es menos cierto que la notoriedad que ha adquirido esta tendencia ha dependido en gran medida del apoyo de las nuevas generaciones de directores artísticos de los diferentes teatros, principalmente londinenses, así como de la iniciativas creativas y arriesgadas de las compañías de teatro. A modo ilustrativo podríamos citar a Max Stafford-Clark en el Royal Court Theatre, Dominic Dromgoole en el Bush

³⁶ Reinelt (2007: 307).

³⁷ “What characterizes British theatre during its golden ages of creativity – Elizabethan and Jacobean, Restoration, Edwardian, and postwar – is not its actors, nor its directors, nor its theorists, but its writers” (Sierz 2001: xi).

Theatre, la labor de Stephen Daldry en el Court's Theatre Upstairs, sin olvidarnos por supuesto del decisivo empuje que el Traverse Theatre de Edimburgo ha estado dando desde sus inicios a mediados de los años sesenta a la nueva dramaturgia británica. Y en cuanto a las compañías basta mencionar Paines Plough, Out of Joint o Soho Theatre Company³⁸.

4. Otras tendencias periféricas y marginales

Desligados de las tendencias marcadas anteriormente y alejados de la contaminación que suponen las etiquetas, el encasillamiento en una u otra corriente mayoritaria, encontramos un importante número de autores que construyen o deconstruyen de una manera muy particular la realidad, otorgándole un sentido propio al concepto de “teatro alternativo”, personalizando ese renacimiento dramático de mediados de los noventa. No obstante, como habitualmente suele suceder en los diferentes ámbitos culturales, las convenciones “críticas” y académicas no cejan en su empeño de clasificar incluso lo inclasificable. Por ello, a continuación, al introducir a algunos autores desmarcados, nos veremos obligados a usar lo que podríamos llamar “sub-etiquetas”.

4.1. Las dramaturgas

En el pasado, como también ocurriese con las escritoras dedicadas a la novela y la poesía, las dramaturgas han sido frecuentemente excluidas del canon literario británico. Pero ¿qué ocurre con las mujeres en esta etapa de resurgimiento teatral? A pesar de seguir en minoría, las mujeres dramaturgas han conseguido ganarse su espacio dentro de la escena contemporánea. Instigadas de algún modo por una generación anterior – como Caryl Churchill, Shelagh Delaney, Michelle Wandor o Sarah Daniels³⁹ –, quienes por otro lado se abrieron camino en parte gracias al incipiente movimiento feminista de sus años, un número importante de dramaturgas han llamado notablemente la atención de crítica y público. En general, buscando dejar atrás el cliché de “escritoras feministas”, la mayoría comparte con sus

³⁸ Tricycle Theatre dirigida por Nicolas Kent, es otra notable compañía, que aun apoyando las nuevas obras de nuevos escritores, se decanta especialmente por “verbatim plays”. Lo mismo ocurre con Joint Stock Theatre Company, fundada en 1975 por Max Stafford-Clark, David Hare y David Aukin.

³⁹ Véase López Román y Klein Hagen (2000).

colegas masculinos el sentir del movimiento “in-yer-face”. Entre las más destacadas, están la ya mencionada Sarah Kane, Phyllis Nagy, Rebecca Pritchard o Moira Buffini. Mientras tanto, otras autoras más jóvenes como Debbie Tucker Green, Laura Wade o Charlotte Jone tratan de aportar nuevas perspectivas y se inclinan hacia una dramaturgia más poética y personal y de mayor carga emocional.

4.2. *Las culturas de la inmigración*

Asimismo, la multiculturalidad que perfila las sociedades contemporáneas, especialmente la británica, nos lleva a encontrar en el amplio panorama teatral del momento una importante cantidad de dramaturgos de procedencia asiática o africana. Como sucede con las mujeres, la mayor parte de estos se encuadran dentro de la tendencia “in-yer-face”, aunque inevitablemente en la mayor parte de sus obras se aprecian vestigios de sus raíces, de sus orígenes, en particular al abordar la controvertida cuestión del racismo, los problemas de adaptabilidad, o incluso los conflictos internos que enfrentan a “ambas nacionalidades” y por lo tanto las costumbres y las tradiciones. Y sin embargo, atendiendo a las diferentes generaciones de dramaturgos, se aprecia un cambio de enfoque en la presentación de estas cuestiones. Las obras de aquellos autores de una primera generación (siempre dentro del marco de la década de los noventa), como por ejemplo Winsome Pinnock, se concentran en la diáspora y en la búsqueda de una identidad propia. Mientras tanto, dramaturgos de una generación algo más joven, tal es el caso de Roy Williams y Kwame Kwei-Armah, conscientes del choque con su nueva cultura, exploran a fondo la expresión “cultural hybridity”⁴⁰ en sus trabajos. Por ello, presentan a jóvenes personajes, arrastrados, como el resto de adolescentes británicos coetáneos, por el submundo de la violencia y la marginalidad y para los que el punto de partida es el aquí y ahora del Reino Unido contemporáneo. Junto a los ya mencionados de origen africano, podemos citar de diversas procedencias, a otros al joven Benjamin Yeoh de ascendencia china, al dramaturgo y también actor de origen pakistaní Ayud Khan-Din y a la bengalí Tanika Gupta. Esta última, al igual que la ya mencionada Tucker Green, plantea la búsqueda de una identidad más personal que cultural o racial.

⁴⁰ Véase Peacock (2008: 48-9).

4.3. *Ingenio, imaginación y recepción*

En esa misma línea de autores de difícil clasificación, aunque en otro plano completamente diferente, encontramos a Martin Crimp y Tim Crouch. Este último, con ciertas dosis de ingenio y estupefacción, profundiza en el papel que desempeñan los espectadores en la creación de la obra en sí, del arte, y en la actitud y compromiso de estos en la sociedad. Crimp, por su parte, algo mayor que la generación que nos ocupa en este estudio (nace en el emblemático año 1956), aunque hasta ahora parece haber pasado un tanto desapercibido para los académicos, quizá por ser reacio a ser entrevistado, está llamado probablemente a convertirse, en nuestra opinión, en uno de los grandes iconos de la literatura contemporánea para las generaciones venideras. Nutrido de las más variadas tendencias artísticas europeas, Crimp se encuentra a la vanguardia de la nueva literatura. Se aleja de todo aquello que huele a convencionalismo teatral, de los clichés y sobre todo de argumentos al uso y explora continuamente nuevas perspectivas formales y temáticas, dando siempre prioridad al uso de la imaginación. Ello fuerza al espectador a una permanente actitud receptiva. Dromgoole describe de manera prolija su distintiva voz como sigue:

He is an avid student of speech, its trips, stumbles, losses of way, and occasional scary definiteness. The accuracy with which he catches the insecurities of modern speech, its need for affirmation and terror of exposure (the 'isn't it?', 'doesn't it?', 'don't we?', that lurk after every phrase are never spoken here, but always felt), that accuracy becomes strangely transfixing and beautiful. Together with the linguistic skill is an almost unparalleled deftness at summoning up atmospheres. Be they hotel rooms, New York cabs, offices or whatever, within a few phrases, Crimp will have you there. These are the primary building bricks of any writing, dialogue and texture. No one has more facility with them than Crimp. Whatever he builds with them is a bonus. [...] The virtues that ground Crimp's work are the solid ones, his precision, his life, his wit, his truth. The formal European experiments float off him off the ground. He maintains a terrific balance between the two. (2002: 62-3)

4.4 *Los nacionalismos*

Finalmente, Escocia e Irlanda ocupan un lugar destacado dentro del panorama de la nueva dramaturgia. En ambos casos, a diferencia de épocas anteriores, las obras se representan e incluso se estrenan con frecuencia en Londres (en el West End), centro neurálgico del teatro inglés, sin cuya

aprobación y consecuente repercusión en los medios, es difícil triunfar. Pero ambas propuestas recorren caminos diferentes. Los autores escoceses, liberados del peso de la historia, cultura y tradiciones del país, presentan unas obras plenamente inmersas en la cultura pop, siguiendo los pasos marcados por el legado de Irvine Welsh. Basta una primera lectura de cualquiera de estos trabajos para darnos cuenta de la contemporaneidad y la fuerza expresiva que presentan. David Greig, Gregory Burke y David Harower están a la cabeza de este grupo, aunque no nos gustaría pasar por alto a emergentes figuras como es el caso de Zinnie Harris o Sam Holcroft. Como mencionábamos en la sección anterior, Edimburgo, con la celebración anual de su Festival Fringe⁴¹ desde la década de los cincuenta y muy especialmente con la fundación del Traverse Theatre en 1963, cuya prioridad son “las nuevas obras de los nuevos autores”, potencia y favorece de una manera inusual las nuevas tendencias que van surgiendo dentro del mundo de las artes escénicas.

Por su parte, y sin que ello signifique una calificación de la calidad de sus trabajos, la intensa actividad dramática en Irlanda va inevitablemente unida a su evolución como nación independiente. Cuenta con grandes figuras, como por ejemplo Conor McPherson, Martin McDonagh y por supuesto Marina Carr, y, al ser Dublín otro importante centro dramático, sus obras tienen mayores posibilidades de repercusión. Sin embargo, todos sus trabajos parecen presentar una incapacidad para desligarse de la controvertida cuestión de la identidad nacional, de las circunstancias y del folclore irlandés en su sentido más amplio, o de sus raíces literarias⁴². Incluso cuando se adentran en el agresivo marco del movimiento “in-yer-face”, como es el caso de McDonagh, siempre les acompaña el inhóspito paraje de la Irlanda más profunda.

5. Conclusiones

El arte nos ofrece innumerables modos de compromiso con el mundo que nos rodea y la joven dramaturgia británica es el mejor ejemplo de ello.

⁴¹ El Edinburgh Festival Fringe, iniciado en 1947 como parte del primer Festival Internacional de Edimburgo, hoy en día se ha convertido probablemente en el mayor festival de arte a nivel internacional. Cada agosto se dan cita en la capital escocesa una innumerable cantidad de compañías teatrales, tanto amateur como profesionales, que llevan a cabo en la calle o en locales alternativos sus espectáculos o representaciones más novedosas.

⁴² En sus obras pueden apreciarse las huellas de sus predecesores desde Boucicault a Tom Murphy, pasando por Synge, O’Casey y Beckett. Véase Jordan (2009).

Parece encontrarse en uno de sus mejores momentos. Dotada de apoyo económico, logístico y ante una importante demanda de producciones, el teatro británico actual es más diverso y fértil que nunca. Una nueva generación de dramaturgos emergentes a mediados de los años noventa, ha tomado conciencia de las posibilidades que ofrece el teatro para hacer pública la realidad del momento y la verdad de los conflictos bélicos y sociales de la que los medios de comunicación tratan de “protegernos”.

En este estudio hemos procurado ofrecer una visión panorámica de la prolífica y compleja actividad creadora con que terminó el siglo XX y que inauguró el nuevo milenio teatral. Esta breve presentación pretende dar idea del compromiso experimental y más en particular político, velado o no, que presentan las nuevas tendencias que dominan la escena británica. Siguiendo la línea argumental de Michael Billington⁴³, tras las deficiencias políticas y reivindicativas de los ochenta, estos nuevos autores, aun optando por estéticas divergentes (más o menos poéticas, agresivas, documentales), y como hemos podido comprobar, puede que también con objetivos diferentes (simple rebeldía, denuncia de injusticias y corrupción en las instituciones públicas, al tiempo que se hace al público testigo de todo ello), parecen componer obras que fácilmente podrían ser consideradas de carácter socio-político⁴⁴.

Sin embargo, pese a la demanda de “nuevas obras” por parte de crítica y público, el futuro de esta dramaturgia no se atisba nada claro. Aunque algunos escritores han conseguido acceder a las grandes salas, cualquiera de las tendencias analizadas no deja de situarse dentro de las “corrientes alternativas”. Por ello, en general los espacios a los que suelen tener acceso son pequeñas salas y para espectadores muy concretos. En el caso de Londres podríamos citar el Soho y el Bush, aunque eso sí, abarrotadas de un público sediento de esas también pequeñas, breves, y arriesgadas obras, y aburrido de los convencionalismos dramáticos. Por otro lado, una gran parte de estos nuevos dramaturgos es consciente de los escasos beneficios económicos que este tipo de teatro conlleva y de que, frente a las poderosas

⁴³ Billington afirma: “In short, different writers are using different methods and, while we used to think political theatre meant public plays on public issues, there are many different approaches to it at the moment” (Aragay 2007: 113).

⁴⁴ En este sentido David Greig sugiere: “true political drama must in some way expand the imaginative horizons of its audiences, contesting the closing down of the imagination by the commercial mass media” (Sierz 2002: 91).

industrias televisiva y cinematográfica, el género dramático no permite su desarrollo personal y profesional. En consecuencia, poco a poco algunos combinan los textos dramáticos para el escenario con las obras radiofónicas, al tiempo que van dejando de lado las tablas del escenario para entregarse a las “soap operas” juveniles o al estrellato en Hollywood⁴⁵.

A este respecto Sierz (2005: 61) se muestra un tanto pesimista y pronostica una nueva crisis teatral. Hace cinco años, acerca del futuro del teatro británico sólo pudo decir:

In 2005, perhaps the best antidote to timidity in British new writing is the irrepressible, untamed quality of the imagination-and perhaps the best mission for a theatre of the future is no less than the project to create a new idea of the human.

Sus palabras anuncian, al menos en parte, un nuevo y previsible declive teatral. Es posible, además, que la reciente crisis económica en que nos hallamos pueda afectar también al mundo de las artes escénicas. Asimismo, es probable que estas tendencias, o mejor dicho, los autores analizados en este artículo y transcurrida más de una década desde sus inicios, hayan perdido ya la fuerza y el empuje de sus inicios. No obstante, si pasamos revista a la más reciente actividad teatral, a los últimos años – concentrándonos ya en el nuevo milenio –, encontraremos nuevos nombres de autores emergentes (no incluidos en este estudio, como es lógico) que comienzan a despuntar en los teatros más vanguardistas del Reino Unido e Irlanda. Probablemente, estos dramaturgos supongan el inicio de nuevas e innovadoras corrientes, más contemporáneas aún si cabe, y que pueden tomar a los autores objeto de este estudio como fuente de inspiración, aunque sin olvidar la aportación de nuevas sensibilidades al futuro espectador.

⁴⁵ McDonagh obtuvo un Oscar de la Academia en 2005 por el corto *Six Shooter* y en 2009 ganó el BAFTA al mejor guión original por *In Bruges*. Este mismo año, se estrenó en las pantallas españolas *The Road*, de cuyo guión es responsable Joe Penhall.

Referencias Bibliográficas

- ACOSTA, Luis, *El drama documental alemán*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1982.
- ARAGAY, Mireia, et al. (eds.), *British Theatre of the 1990s. Interviews with Directors, Playwrights, Critics and Academics*. Basingstoke y New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- ARRABAL, Fernando, *La bicicleta del condenado*. En: Francisco Torres Monreal (ed.), *Teatro Completo de Fernando Arrabal*, Vol. 1, León: Everest, 2009, pp. 539-564.
- BOTTOMS, Stephen, "Putting the document into documentary". *The Drama Review*, 50.3, 2006, pp. 56-68.
- BRITAIN, Victoria y Gillian SLOVO, *Guantanamo: Honour Bound to Defend Freedom*. London: Oberon Books, 2004.
- BROICH, Ulrich, "A theatre of blood and sperm: new trends in British theatre". *European Studies*, 16, 2001, pp. 297-26.
- DesROCHERS, Rick, "Where do new plays come from?" *The Drama Review*, 52.4, 2008, pp. 7-12.
- DÍEZ GARCÍA, María José, "El teatro británico contemporáneo: entre 'verbatim drama' e 'in-yer-face theatre'". En: *Jóvenes Investigadores. Colección Cuadernos de I.N.I.C.E.*, 94, 2008, pp. 115-118.
- DROMGOOLE, Dominic, *The Full Room. An A-Z of Contemporary Playwright*. London: Methuen, 2002.
- ELDRED, Laura, "Martin McDonagh and the Contemporary Gothic." En: Richard Rankin Russell (ed.), *Martin McDonagh. A Casebook*, 2007, pp. 111-130.
- HAMIDI-KIM, Bérénice, "Post-political theatre versus the theatre of political struggle". *New Theatre Quarterly*, 24.1, 2008, pp. 41-50.
- HAMMOND, Will y Dan STEWARD (eds.), *Verbatim Verbatim. Contemporary Documentary Theatre*. London: Oberon Books, 2008.
- HARE, David, *Stuff Happens*. London: Faber and Faber, 2004.
- HAYMAN, Ronald, *British Theatre since 1955. A Reassessment*. Oxford: Oxford University Press, 1979.
- HESFORD, Wendy S., "Staging terror". *The Drama Review*, 50.3, 2006, pp. 29-41.
- INNES, C. D., *Erwin Piscator's Political Theatre. The Development of Modern German Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 1972.

- _____, *Modern British Drama. The Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- IRMER, Thomas, "A search for new realities. Documentary theatre in Germany". *The Drama Review*, 50.3, 2006, pp. 16-28.
- JORDAN, Eamonn (ed.), *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*. Dublin: Carysfort Press, 2009.
- KANE, Sarah, *Blasted*. En: *Complete Plays*. London: Methuen Drama, 2009, pp. 1-61.
- _____. *4.48 Psychosis*. En: *Complete Plays*. London: Methuen Drama, 2009, pp. 203-45.
- KRITZER, Amelia Howe, *Political Theatre in Post-Thatcher Britain. New Writing: 1995-2005*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.
- LÓPEZ ROMÁN, Blanca y Hildegard KLEIN HAGEN, *Teorías Feministas y Sus Aplicaciones Al Teatro Feminista Británico Contemporáneo*. Granada: Comares, 2000.
- LUCKHURST, Mary, "Verbatim Theatre, Media Relations and Ethics." En: Nadine Holdsworth y Mary Luckhurst (eds.), *A Concise Companion to Contemporary British and Irish Drama*. Oxford: Blackwell, 2008, pp. 200-22.
- MCDONAGH, Martin, *The Cripple of Inishmaan*. En: Patrick Lonergan (ed.), *The Methuen Drama Anthology of Irish Plays*, 2008, pp. 331-421.
- MONLEÓN, José, *Cultura democrática*. Madrid: Castalia, 2006.
- MÜLLER-SCHÖLL, Nikolaus, "Theatre of potentiality. Communicability and the political in contemporary performance practice". *Theatre Research International*, 29.1, 2004, pp. 42-56.
- NEILSON, Anthony, *Penetrator*. En: *Plays One*. London: Methuen Drama, 1998, pp. 59-119.
- NORTON-TAYLOR, Richard, *Nuremberg*. London: Nick Hern Books, 1997.
- _____, *The Colour of Justice*. London: Oberon Books, 1999.
- PEACOCK, Keith, "Black British Drama and the Politics of Identity." En: Nadine Holdsworth y Mary Luckhurst (eds.), *A Concise Companion to Contemporary British and Irish Drama*. Oxford: Blackwell, 2008, pp. 48-65.
- PRADO PÉREZ, José Ramón. *Revisiones Críticas del Teatro Británico: 1968-1990*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2000.

- RAVENHILL, Mark, *Shopping and Fucking*. London: Methuen Drama, 2005.
- REINELT, Janelle, "Toward a poetics of theatre and public events. In the case of Stephen Lawrence". *The Drama Review*, 50.3, 2006, pp. 69-87.
- _____. "Selective affinities: British playwrights at work". *Modern Drama*, 50.3, 2007, pp. 305-24.
- SCHECHNER, Richard, "Theatre alive in the new millennium". *The Drama Review*, 44.1, 2000, pp. 5-6.
- SIERZ, Aleks, *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today*. London: Faber and Faber, 2001.
- _____, "In-Yer-Face in Bristol." *New Theatre Quarterly*, 73.19, 2003, pp. 90-1.
- _____, "Beyond timidity? The state of British new writing". *PAJ (Performing Arts Journal)*, 81, 2005, pp. 55-61.
- _____, "Reality Sucks. The slump in British new writing". *PAJ (Performing Arts Journal)*, 89, 2008, pp. 102-107.
- SOANS, Robin, *Talking to Terrorists*. London: Oberon Books, 2005.
- THOMPSON, James y Richard SCHECHNER, "Why 'social theatre'?" *The Drama Review*, 48.3, 2004, pp. 11-16.
- WEISS, Peter, *Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat: representado por el grupo teatral de la Casa de Salud de Charenton bajo la dirección del señor de Sade: drama en dos actos*. Barcelona: Grijalbo, 1976.

