

CREADORES JÓVENES TOMAN EL RELEVO EN EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XXI

JOSÉ ROMERA CASTILLO

Universidad Nacional de Educación a Distancia

NOTA: Trabajo publicado en Antonio Chicharro (ed.), *Porque eres, a la par, uno y diverso. Estudios literarios y teatrales en homenaje al profesor Antonio Sánchez Trigueros* (Granada: Universidad, 2015, págs. 649-672).

1. PREÁMBULO

Es para mí una gran satisfacción participar en este homenaje al querido amigo y destacado colega, Antonio Sánchez Trigueros. Desde que nos conocimos en la universidad de Granada, donde los dos nos formamos, hasta nuestros días, hemos participado en numerosas actividades, que han contribuido a la renovación de los estudios literarios en España. Buena muestra de ello, puede destacarse, entre otras muchas y variadas acciones, su paso por la presidencia de la Asociación Española de Semiótica (AES) -que he tenido el honor de ser su generador- y de la Asociación Andaluza de Semiótica (AAS); además de ser uno de los más destacados investigadores de diferentes parcelas de la literatura española, muy especialmente de su teatro. Por ello, he querido tratar, en esta ocasión, de un tema que tanto le (nos) gusta.

Pero antes de adentrarme en el tema, realizaré algunas apostillas previas. Voy a tratar de uno de los aspectos sobre el que hemos trabajado (y lo seguimos haciendo) en un centro de estudios, el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (el SELITEN@T), del que podrá encontrarse mayor información en uno de mis trabajos (Romera Castillo, 2011: 21-45), aunque señalaré alguna breve información al respecto. En 1983, en una magna asamblea, presidida por Cesare Segre, presidente entonces de

la International Association for Semiotic Studies, se fundó la Asociación Española de Semiótica, por iniciativa mía, el órgano mayor y más importante de estudios sobre esta parcela, en España (cuyas actividades pueden verse en <http://www.semioticaes.es/>)¹, que posteriormente se uniría a la Federación Latinoamericana de Semiótica, que fundamos en 1987, en Argentina, más concretamente en Rosario. Me cabe, pues, el honor de haber sido el promotor y fundador de dos entidades que fundamentaron e impulsaron los estudios semióticos tanto en España como, conjuntamente, en Latinoamérica.

Este es el marco sistémico en el que se enmarca nuestro Centro, nacido en 1991, bajo mi dirección, en el que trabajamos en equipo una serie numerosa de investigadores. En el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (cuyas actividades pueden verse en la página electrónica: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T>), nos ocupamos de varias líneas de investigación fundamentalmente:

- a) La literatura española actual y la escritura autobiográfica, especialmente (Romera Castillo, 2010a: 333-369).
- b) La relaciones de la literatura y el teatro con las nuevas tecnologías (Romera Castillo, 2010b: 409-420); así como con el cine y la televisión (Essissima, 2011: 333-352).
- c) El estudio del teatro (textos y representaciones), de lo que me ocuparé a continuación.

2. EL SELITEN@T Y EL ESTUDIO DEL TEATRO

Si nos centramos ahora en el estudio de esta última faceta, es decir, en lo teatral (tanto en los textos como en las puestas en escena), en el SELITEN@T hemos llevado a cabo varias líneas de investigación, como puede verse en el epígrafe “Estudios sobre teatro” de nuestra web: http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html y como he tenido la oportunidad de estudiar en diversas entregas, que se han ido actualizando paulatinamente: “El Centro de Investigación y el teatro” (Romera Castillo, 2011: 47-

¹ Todas las direcciones electrónicas indicadas en este trabajo han sido (re)consultadas en diciembre de 2013.

101), “Teatro en escena: un centro de investigación sobre la vida teatral en España” (Romera Castillo, 2012a: 175-201), “Estudio del teatro en la primera década del siglo XXI en el SELITEN@T “ (Romera Castillo, 20012b: en línea) y “Algo más sobre el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías y el teatro” (Romera Castillo, ed., 2014: 9-27)².

Recordaré, brevemente, algunas de ellas: la edición de diversas obras de teatro de autores de nuestros días (publicadas por Ediciones de la UNED y en nuestra revista *Signa*); así como la reconstrucción de la vida escénica en diversos lugares de España, desde la segunda mitad del siglo XIX hasta nuestros días, con más de 80 investigaciones, y la presencia del teatro español en Europa (Italia, Francia) y del hispano en América (Guadalajara de México, Nueva York y Los Ángeles), que constituye el núcleo más importante del hispanismo internacional sobre reconstrucción y estudio de carteleras teatrales.

Además, publicamos, anualmente, bajo mi dirección, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, habiéndose publicado, hasta el momento (2014), 23 números (la revista se edita en formato impreso en Madrid por Ediciones UNED y en formato electrónico <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa> y <http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=1349>)³. *Signa* no es una revista dedicada específicamente al teatro, sino que, a lo largo de su trayectoria, ha dado cabida a investigaciones sobre lo teatral, a las que ha dedicado varias secciones monográficas, como puede verse en varios de mis trabajos, a los que remito: “El teatro en la revista *Signa*” (Romera Castillo, 2011: 84-98) y “La revista *Signa* y la teoría teatral” (Romera Castillo, 2013: 129-135).

Finalmente, en esta breve relación, me referiré a otra de nuestras grandes actividades. En efecto, celebramos, anualmente, un Seminario Internacional sobre un tema de gran actualidad que no haya sido estudiado con la profusión debida en España. De los veintitrés celebrados hasta el momento

² Puede verse la grabación de José Romera Castillo, “Nuestro Centro de investigación y el teatro”, en <http://www.canal.uned.es/mmobj/index/id/14464>.

³ La revista está indexada en numerosas bases de datos (SCIMAGO, MLA, SCOPUS, MIAR, A&HCI, MLA, ULRICH'S, SUMARIS CBUC, ANEP, CIRC, Latindex, DICE, ISOC, IN-RECSH, RESH y Dialnet), etc. *Signa* está incluida en el Repositorio de la UNED, portal *Revistas Digitales* (<http://e-spacio.uned.es/fez/index.php>).

(2013) -todos ellos editados por José Romera Castillo-, catorce, los hemos dedicado al estudio del teatro⁴:

- a) Cuatro se han centrado en la segunda mitad del siglo XX: *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones* (1999), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX* (2002), *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX* (2003) y *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo* (2005) -como primera actividad de un proyecto europeo, DRAMATURGAE, conjunto con la Université de Toulouse-Le Mirail y la Universidad de Giessen (Alemania), constituido por iniciativa mía, cuyas Actas han sido publicadas-.
- b) Uno, a lo teatral entre siglos: *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)* (2004).
- c) Nueve, al siglo XXI: *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI* (2006), *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)* (2007), *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI* (2008), *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI* (2009), *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI* (2010), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI* (2011), *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI* (2012) -todos ellos publicados por la editorial madrileña Visor Libros-; *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI* (2013) y el que centrará nuestra atención en este trabajo, *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)* (2014) -los dos último publicados por la editorial madrileña Verbum-.

3. JÓVENES A ESCENA: ALGUNOS ESTUDIOS

A medida que ha ido avanzando el siglo, se han ido realizando algunos estudios sobre la presencia de los jóvenes creadores teatrales en el ámbito español. Buena muestra de ello, en primer lugar, lo dan diversas entregas

⁴ Los índices de sus Actas pueden consultarse en “Publicaciones”, en nuestra web: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/publiact.html>.

publicadas en revistas especializadas. De la veterana y destacada revista *Primer Acto* -que a lo largo de estos años ha ido prestando a atención a los jóvenes creadores⁵ y que no puedo pormenorizar aquí, como se comprenderá-, selecciono el número 344, publicado en 2013 (<http://www.primeracto.com/revistas/primer-acto-344>), que dedica una sección monográfica a “33 voces de la dramaturgia contemporánea”, en la que se incluyen, junto a los más veteranos, a jóvenes creadores teatrales (como, por ejemplo Blanca Doménech, Paco Bezerra, Marta Buchaca, María Velasco, etc.).

Asimismo, citaré una de sus actividades, entre las tantas que se podrían traer a colación, referida a la función del teatro en la actualidad. Me refiero al “Manifiesto: un teatro para el siglo XXI”, en el que diversos grupos teatrales y movimientos culturales, representantes de Argentina, Colombia, Chile, Ecuador, España, México, Perú, Uruguay y Venezuela, “que llevan años defendiendo los valores de la solidaridad, la justicia social y los derechos culturales de la inmensa mayoría”, debido a la realidad política, social y cultural de nuestros días, convocados por *Primer Acto*, decidieron “asociarse para defender y promover, ajustándola a nuestra época, la tradición democrática del gran teatro, como un factor necesario para la cohesión social y la construcción participativa de una Cultura de Paz” (que puede leerse en <http://www.primeracto.com/articulo/primeracto/manifiesto-un-teatro-para-el-siglo-xxi>, enviado el 12/04/2012).

Por su parte, la revista de la Escuela Superior de Arte Dramático (la RESAD) de Madrid, como no podía ser de otra manera (en esta y otras instituciones se forman los jóvenes creadores), hizo otro tanto al publicar dos entregas monográficas, coordinadas por Eduardo Pérez-Rasilla, en su revista *Acotaciones. Investigación y Creación Teatral*, en su segunda época, sobre el *Teatro español en el siglo XXI*: el número 27, correspondiente a julio-diciembre de 2011 (que puede leerse también en

⁵ Por ejemplo, en el número 327, aparecido en 2009 (<http://www.primeracto.com/revistas/primer-acto-327>), en la sección monográfica “Espacios de dramaturgias”, se presta atención, entre otros aspectos, a una de las dramaturgas jóvenes que más promete, María Velasco -con entrevista y biografía teatral-, así como se publica su obra *Günter, un destripador en Viena* (págs. 5-66).

<http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones-test/acotaciones-27/>)⁶ y el número 28, de enero-junio de 2012 (también en <http://www.resad.com/acotaciones/28/#/1/>)⁷.

Otra publicación periódica teatral, la más joven hasta el momento, pero que ya goza de prestigio internacional, *Don Galán. Revista de Investigación Teatral* -con evidente resonancia valle-inclanesca-, publicada en línea por el Centro de Documentación Teatral, dedicó una sección monográfica del número 2, correspondiente a 2012, coordinada por Eduardo Pérez-Rasilla, a “El teatro español en el siglo XXI” (<http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/sumario.php>), donde se conjuntan estudios con grabaciones en vídeo de algunos creadores que exponen sus poéticas dramáticas. Un recurso bibliográfico de gran interés. En efecto, en el monográfico, tras la presentación del coordinador, se dedica la primera sección a la “Situación general del teatro en España en el siglo XXI”, con los siguientes trabajos: “El teatro en Andalucía hoy”, de Chus Cantero; “Teatro canario último. Islas con voz”, de Gemma Quintana Ramos; “Teatro del ámbito catalán en el siglo XX”, de Mercè Saumell; “De un paradigma a un sistema agotado”, de Carlos Gil Zamora; “Estéticas contemporáneas en Galicia, o la redefinición de la identidad”, de Inmaculada López Silva y “La escena

⁶ En la sección “Artículos” se publican los trabajos de Eduardo Pérez-Rasilla, “La escritura más joven. Algunas notas sobre la literatura dramática emergente en España” (págs. 13-32) -al que me referiré después-; Robert Muro, “Crear y mostrar en el siglo XXI. Mirando al futuro sin ira” (págs. 33-54) y Ana Contreras, “Líneas emergentes en la dirección escénica en España durante el siglo XXI” (págs. 55-82). En la de “Cartapacio”, aparece la obra, con introducción de Ignacio García May (85-94), *Delicadas*, de Alfredo Sanzo (págs. 95-154). Finalmente se reseñan diez libros del siglo XXI (págs. 159-182).

⁷ En la sección “Artículos” se publican los trabajos de Guadalupe Soria y Eduardo Pérez-Rasilla, “25 actrices en la escena del siglo XXI” (págs. 11-40); Juan Ruesga, “El siglo XXI aún no ha llegado. Reflexiones sobre la plástica escénica” (págs. 41-54) y Óscar Cornago, “Alegorías de la actuación: el actor como testigo” (págs. 55-74). La de “Cartapacio” (págs. 75-175), se dedica al “Teatro breve de escritoras jóvenes”, en la que, tras la introducción de Pérez-Rasilla (págs. 77-89), se editan siete obras: *Un concierto de despedida*, de Lola Blasco; *Litus*, de Marta Buchaca; *Punto muerto*, de Blanca Doménech; *Fictionality Shows*, de Diana I. Luque; *Las variaciones del golpe*, de Vanessa Montfort; *Frontera*, de Vanesa Sotelo y *Manlet*, de María Velasco. Finalmente se analizan diez espectáculos del siglo XXI (págs. 177-218).

madrileña de la última década”, de Julio E. Checa Puerta. Y los restantes, a “El público de teatro en la España del siglo XXI”, por Alberto Fernández Torres; “Los premios de teatro en la España del siglo XXI”, por Berta Muñoz Cáliz; “Después de la LOE. Presente y futuro de la educación teatral en España en los inicios del siglo XXI”, por Manuel F. Vieites; “Estudio del teatro en la primera década del siglo XXI en el SELITEN@T”, por José Romera Castillo y “Notas sobre la dramaturgia emergente en España”, por Eduardo Pérez Rasilla -al que me referiré después-.

Así como en la sección tercera del número, “Entrevistas”, bajo el título de “Breve entrevista a una serie de dramaturgos emergentes”, se publican en vídeo una serie de ellas, realizadas por Pérez-Rasilla, a María Velasco, Antonio Rojano, Vanessa Montfort, Lola Blasco, Blanca Doménech, Carlos Contreras, José Manuel Mora, Pablo Fidalgo y Celso Jiménez (de La Tristura), Paco Bezerra, Pascual Carbonell Segarra, Vanesa Sotelo, Josep María Miró, Marta Buchaca, Jordi Casanovas, Emiliano Pastor y Toni de Paco.

Finalmente, añadiré que, entre los investigadores que han ido roturando el ámbito, citaré, entre otros, a John P. Gabriele (2010), quien se fijaba en catorce voces emergentes del teatro español actual; y, muy especialmente, a Eduardo Pérez-Rasilla (2011, 2012), coordinador de las secciones de *Acotaciones y Don Galán* -según he indicado- con dos interesantes anotaciones -como las llama el investigador-, especialmente, sobre la literatura dramática / dramaturgia española emergente. Por lo que respecta a las aportaciones de nuestro Centro, las reseñé en “Estudio del teatro en la primera década del siglo XXI en el SELITEN@T” (Romera Castillo, 2012b: en línea).

Quisiera llamar la atención sobre la denominación *emergente*. Al igual que en terreno económico, por ejemplo, se utiliza el término para referirse a los países que están en proceso de desarrollo, también en el teatro la denominación -aunque no única- se va imponiendo como rasgo definitorio de este grupo de autores.

Pero a todas estas entradas, es preciso añadir, que no son muchos los estudios críticos que se centren en el examen de este conjunto de escritores/as que han surgido tras la denominada *generación Bradomín*. Por ello, decidí realizar un encuentro, el primero que una universidad española dedicaba al

tema, cuyos frutos, espero, sirvan como una tesela más para trazar la imagen de una nueva realidad teatral, como a continuación se verá.

4. CREADORES JÓVENES EN EL ÁMBITO TEATRAL (20+13=33)

Así titulamos el vigésimo tercer Seminario Internacional del SELITEN@T, (Romera Castillo, ed., 2014), celebrado en la UNED de Madrid, en colaboración con el Instituto del Teatro de Madrid, del 26 al 28 de junio de 2013, sobre creadores menores de unos 33 años -jugando con la fecha fragmentada de 2013-, con las intervenciones de diversos dramaturgos, así como de investigadores destacados de diversas universidades tanto españolas como foráneas, cuyas aportaciones se editan en el volumen⁸. Añadiré que la descripción de su contenido la haré según parámetros en algo distintos, a veces, de los recogidos en la publicación. Veamos.

Tras la presentación de José Romera Castillo, “Algo más sobre el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías y el teatro” (págs. 9-27) -que actualiza y amplía estados de la cuestión anteriores sobre lo realizado en el Centro relacionado con lo teatral-, se publican, tras previa selección, una serie de trabajos de diversa factura.

A. Panoramas

4.1.1 La dramaturgia española emergente

En primer lugar, me referiré, algo extensamente, al panorama que nos presenta una de las creadoras *emergentes* más significativas, Diana I. Luque, quien en “Reflexiones sobre la dramaturgia emergente en España: visibilidad y supervivencia en el contexto de las crisis actuales (más una nómina de jóvenes dramaturgos españoles)” (págs. 34-53), examina tanto las líneas básicas de sus

⁸ Una grabación completa del Seminario puede verse en <http://www.canal.uned.es/serial/index/id/664>.

dramaturgias como constatando una relación muy completa de ellas y de ellos. Veamos los puntos básicos de su aportación,

Se inicia con referencia a la denominación de este grupo de creadores, al que pertenece, menores de unos treinta y cinco años, llamado grupo *emergente*⁹ -mejor que el de *jóvenes*, que designa más bien al colectivo de “autores/as que empezó a consolidarse en los años noventa; un grupo más que consagrado que, en la actualidad, supera los cuarenta y cinco años”, frente a lo que ocurre en otros países de Europa donde “un dramaturgo joven difícilmente sobrepasa los veinticinco años”. Por otra parte, “la franja de edad que abarca el término ‘emergente’ en España es eminentemente ancha: aproximadamente dos décadas; lo que implica que este calificativo no pone en valor la madurez de un autor en el transcurso de casi veinte años dedicados a la escritura. Una circunstancia grotesca, cuanto menos, e impensable en cualquier otro oficio”. Es preciso señalar -añado yo- que este grupo de escritores ha recibido otros nombres como la generación de los ochenta, la generación en red, la generación perdida o la generación ni ni, etc.

El paso del anonimato de la autoría *naciente* a la dramaturgia *emergente* suele producirse cuando un autor es premiado en algún certamen de textos teatrales” -como estudiarán en el volumen que comentamos Jerónimo López Mozo y María Jesús Orozco Vera (págs. 54-66 y 67-78, respectivamente)-. Pero frente a este tipo de galardones, que en el Reino Unido o los Estados Unidos “implica la puesta en escena del texto –o una lectura dramatizada, si la institución convocante carece de medios– y solo en escasas ocasiones una dotación económica simbólica”, en España, contrariamente, el premio “supone una retribución económica -más o menos cuantiosa según los casos– y, frecuentemente, la publicación del texto” -de ahí, la labor inestimable de las editoriales para la difusión de las nuevas dramaturgias, pese a que muchas no tengan una distribución adecuada-, que son leídas, por los pocos lectores que el teatro tiene, como *literatura dramática*,

⁹ La denominada dramaturgia *emergente*, la caracteriza Eduardo Pérez-Rasilla (2012) -uno de los que utilizan el término frecuentemente- como aquella que “aporta alguna novedad temática y formal, que marca alguna diferencia con los paradigmas establecidos y aceptados y que se propone como una vía alternativa o experimental”; que puede presentarse de una forma “más o menos radical o decididamente rupturista o bien plantear una revisión coherente y profunda de modelos anteriores”.

y “que pocas veces llegan a estrenarse o que lo hacen con posterioridad, cuando la trayectoria del dramaturgo/a adquiere solidez”, ya que, en general, “la obtención de un galardón –con la notable excepción del Premio Nacional– no suscita interés alguno entre los productores y los programadores de este país: sencillamente, no es rentable y supone un riesgo programar a un autor con quien el público no está familiarizado”. Además, “debido a que muchos de estos galardones dependen de instituciones públicas, que han visto su presupuesto mermado por la crisis económica actual, muchos de estos premios han reducido su dotación, mientras que otro tanto han dejado de convocarse temporal o definitivamente”. Pero, pese a todo, “la obtención de premios suele ser clave para el desarrollo de la carrera del dramaturgo, ya que puede ser un factor decisivo en la asignación de becas y ayudas, o en la selección de participantes en talleres y seminarios”.

Como es bien sabido, las dificultades para poner textos en escena son variadas tanto para los autores de prestigio y, aún más, para los *emergentes*, no solo por la crisis económica -que “ha puesto de relieve el escaso valor que los gobernantes responsables del desarrollo cultural en España confieren al teatro, aprobando una subida del IVA cultural al 21%”, además de “notables ‘recortes’ en subvenciones y ayudas a las artes escénicas”, que han incitado a realizar una conservadora programación y a la importación e imitación de *productos* con garantía de éxito, particularmente musicales y comedias”-, sino también “a una crisis cultural y a una crisis de valores, en tanto en cuanto muchas veces predomina el carácter comercial sobre los contenidos y el género de las piezas”.

De ahí, que las escasas posibilidades que se ofrecen a los creadores *emergentes*, a la hora de llevar a las tablas sus producciones, sean en las salas alternativas o en espacios no convencionales de representación (que abundan en Madrid), por lo que “constituyen un teatro invisible para esa gran parte de la sociedad que solo atiende a la oferta cultural de los grandes teatros”. Pero muchos de estos espacios, además de no tener a veces mucha calidad sus producciones -salvo las salas madrileñas Pradillo y Cuarta Pared, entre otras-, sus recursos económicos son escasos, “no cuentan en la actualidad con medios ni público suficientes para autofinanciarse, viéndose avocados al cierre o a programar tres y hasta cuatro montajes diarios,

circunstancia que condiciona la calidad, e incluso la naturaleza de las obras”, con no muchos actores, por lo que las nuevas dramaturgias no se estrenan en las mejores condiciones y la crítica no se interesa por ellas.

Son dos dificultades importantes con las que se encuentran los dramaturgos *emergentes*. En lo referente a la producción, debido a los escasos recursos económicos, “muchos autores se ven obligados a autofinanciar el estreno de sus obras con la dotación económica de los galardones y las becas teatrales”, por lo que “los encargos de compañías, al contrario que los premios, son garantía de estreno; si bien, la temática y los aspectos formales de la obra suelen verse sujetos al beneplácito de la compañía o productora que realiza el encargo”. En otras ocasiones, se recurre a la fórmula de micromercenazgo a través de plataformas de *crowdfunding*, una “forma de financiación, precaria y caritativa, consiste en ofrecer entradas o algún tipo de *merchandising* de la obra a cambio de una aportación económica previa que posibilite, de hecho, que la puesta en escena se lleve a cabo; es decir, el futuro espectador se convierte, en toda regla, en un inversor a medio o corto plazo”.

En relación con la distribución de los montajes, “el principal inconveniente -como en el caso de la producción- es el de la financiación”, por lo que los jóvenes dramaturgos normalmente trabajen “con compañías de reciente creación, que no suelen recibir subvenciones públicas de ningún tipo” y ante “la imposibilidad de costear los gastos de una gira, muchas obras se ven condenadas a ser programadas en una única región y en un solo espacio”. Pero estos circuitos, aunque no traspasen los circuitos minoritarios, “son, con diferencia, más versátiles que las grandes instituciones, y suelen estar más abiertos a propuestas transgresoras, a la experimentación y la innovación formal y escénica”. Por otra parte, la “desvinculación de estos espacios con las subvenciones públicas concede también una mayor libertad a la hora de abordar ciertas ideas de índole política o social y, aunque nunca es grato trabajar sin medios, la escasez de recursos obliga a agudizar el ingenio”.

Como consecuencia de todo ello, se han habilitado en estos últimos años espacios no teatrales de lo más dispares¹⁰ que, además de dar cabida a

¹⁰ Diana I. Luque proporciona una relación de esta modalidad de espacios en Madrid: antiguos almacenes, fábricas y naves industriales (como Utopic US, La Tabacalera o Nave 73); casas particulares (como La casa de la portera o Sexto derecha) recuerdan

un número considerable de compañías y dramaturgos noveles, están generando nuevas formas teatrales, más cercanas al concepto de “experiencia teatral”, motivadas por la cercanía del público y la posibilidad de interactuar con él de forma muy directa”. Así como “el reducido número de espectadores permite, en muchos casos, crear propuestas itinerantes en las que el público transita por el espacio”, por lo que “parte de las obras que se muestran en estos lugares son *site specific*, es decir, han sido escritas según las condiciones específicas de ese espacio”.

Asimismo, las creaciones teatrales de estos jóvenes creadores se refugian, además, en cafés-teatros y, muy especialmente en salas alternativas. La dramaturga proporciona un listado de salas alternativas madrileñas, que transcribo a continuación. Unas, han cerrado como la Sala Ítaca, que lo hizo en 2008; El Canto de la Cabra, en 2009; la sala TIS, en 2011 y Garaje Lumière, en 2013. Otras, se han inaugurado como el Sol de York, Kubik Fabrik, Sala Tú Teatro del Arte, Estudio 2-Manuel Galiana y Nave 73. Por su parte, Microteatro por Dinero “ha irrumpido en el panorama teatral con un éxito notable, extendiéndose a otras localidades fuera de la capital y exportándose a países como Chile”, y lejos de la innovación que permiten otros espacios, las obras que se muestran en este ámbito “se ven condicionadas por el espacio reducido y la escasa dotación técnica, además de sufrir notoriamente los explícitos fines comerciales de la sala, que hacen prevalecer el género cómico, los autores conocidos y las caras televisivas”.

Por lo que, en síntesis, se deduce que todas estas propuestas “dan fe de que hay redes teatrales en constante desarrollo”, aunque “el teatro que se genera en estos espacios sigue siendo, en líneas generales, un teatro de supervivencia, precario y prácticamente ‘invisible’, que difícilmente encuentra cabida en espacios mayores”. Pero si no en todas las ocasiones, resulta de gran interés para el futuro, añado yo.

la existencia de un Festival de Teatro Íntimo en Casas Particulares, que en 2013 celebró su tercera edición; propuestas innovadoras para trasladar el teatro de calle a otros ámbitos (como sucede con la iniciativa “Crono-Teatro” del ITEM-UCM y el Metro de Madrid) o para redefinirlo (como con la propuesta “Cicloteatro” del Nuevo Teatro Fronterizo, que plantea un circuito teatral en bicicleta por distintas plazas de la capital); la habilitación específica de espacios no teatrales para cada uno de sus montajes (como es el caso de TurliTava Teatro), etc.

A continuación, Diana I. Luque expone la situación de las dramaturgias jóvenes en el Reino Unido y se pregunta si este modelo podría ser aplicable en España. La situación en el país anglosajón es diferente a la nuestra. Allí “existe un entramado teatral sólido que permite el trasvase de obras de los espacios marginales a los teatros de carácter no comercial”, y que, por otra parte, se cuenta, desde hace décadas, con un público mayoritario, gracias “a la iniciativa y el compromiso de instituciones privadas como el Royal Court, Bush Theatre o The Gate de Londres”. Estas instituciones no solo fomentan la creación de piezas nuevas, sino que buscan, de una manera activa y constante, “trabajos de calidad en festivales *fringe* o alternativos, con el objetivo de programarlos en sus espacios, potenciar su visibilidad y facilitar su posterior circulación en el ámbito nacional y en el extranjero”. Así como cuentan con apoyos de instituciones públicas como el Arts Council England. Y aunque no todas las producciones sean de una alta calidad, estas plataformas sirven como tamiz para seleccionar las que la posean y puedan llegar hasta el National Theatre.

Por lo que respecta a España, en general, la situación es diferente, pese a que se hayan hecho algunos intentos parciales de imitar el modelo británico. Además de las restricciones económicas -agravadas por la crisis- y la despreocupación de los gobernantes (estatales y autonómicos) por el teatro y la subida del IVA al 21%; los festivales alternativos, como el Fringe y el Talent Festival de los Teatros del Canal, “son neonatos y no suscitan aún el interés de otros encuentros europeos” -salvo el Festival Almagro Off-; los espacios escénicos son muy limitados, en general y falta un entramado teatral en todo el territorio, por lo que “las nuevas dramaturgias tienen serias dificultades para darse a conocer fuera de las fronteras de sus respectivas Comunidades Autónomas”

Un caso aparte sea, quizás, el de la situación en Barcelona, donde, desde hace varios años, se produce una búsqueda de nuevas voces, como las de Marta Buchaca -estudiada en este volumen que nos sirve de referencia- y Guillem Clua que “han visto sus obras pasar de la Sala FlyHard a la programación de la temporada 2012-13 del Teatro Lliure”.

Pese a todos estos condicionamientos que han producido escasa visibilidad del teatro más novel, algo se ha hecho en su fomento, como atestiguan algunas empresas como el *Proyecto T6*, iniciado en 2002 por el

Teatro Nacional de Cataluña (TNC); *En Blanco*, creado en la sala Cuarta Pared de Madrid (en 2008), a imitación del Royal Court londinense, bajo la coordinación artística de Borja Ortiz de Gondra, cuyas becas las han obtenido diversos jóvenes -tristemente desaparecido tras la tercera convocatoria de las mismas-; el reciente programa *Escritos en la arena*, del Centro Dramático Nacional (CDN), “adscrito al Laboratorio Rivas Cherif, y la concesión de becas de creación a cuatro dramaturgos noveles durante la temporada 2012-13: Lola Blasco, Carlos Contreras, María Velasco y Verónica Fernández”, cuyas obras se pusieron en escena en el teatro Valle-Inclán del CDN.; el *Programa de Desarrollo de Dramaturgias Actuales* del INAEM, que “se complementa con la difusión de las piezas, a través de lecturas dramatizadas en la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos”; así como la labor llevada a cabo, por citar a algunos botones de muestra más, por el Nuevo Teatro Fronterizo, bajo la batuta de José Sanchis Sinisterra, o por otros espacios como Draft.inn, etc. Además, en el ámbito internacional, son muy importante “las residencias dirigidas a dramaturgos menores de 26 años del Royal Court o los festivales europeos, como PlayPenn, HighTide, Interplay y Theatertreffen del Berliner Festspiele, que han dado cabida a autores españoles como Paco Bezerra, José Manuel Mora, Blanca Doménech, Antonio Rojano, Ignacio Pajón Leyra o Vanessa Montfort”.

Otras palancas de apoyo, según la dramaturga, son los seminarios universitarios -como este del SELITEN@T-, las publicaciones y los números de las revistas de investigación teatral, como señalé anteriormente.

Una dramaturgia, creada por jóvenes, cuya preparación en las Escuelas Superiores de Arte Dramático, frente a generaciones anteriores, hace que esté reforzada por el conocimiento de técnicas y métodos teatrales, y en cuyo espacio las dramaturgas van cada vez más teniendo visibilidad, “con becas y ayudas exclusivas para mujeres, como el Premio María Teresa León para autoras dramáticas o el Premio Internacional ‘La escritura de la diferencia’”, pese a que todos (dramaturgas y dramaturgos) vean difícil su acceso a los escenarios por los factores reseñados anteriormente.

Como en ocasiones históricas anteriores, las dramaturgias *emergentes* ocupan un espacio en la creación literaria dramática, pero les falta *visibilidad* en los escenarios (no digamos en los consagrados). No obstante, como indica

Diana, los objetivos principales de este grupo de creadores es producir un teatro que “refleje y critique la realidad de su tiempo con obras de su tiempo y lenguajes de su tiempo”, porque “las fórmulas y los productos importados o copiados, los clásicos propios y ajenos, deben dar cabida también a un trabajo de autoría propia, donde coexistan la dramaturgia consagrada, la joven y la emergente, porque entre todos estamos escribiendo la dramaturgia y la historia de nuestro país”.

Finalmente, nuestra autora proporciona, en un anexo, una nómina de 31 autoras y 63 autores, nacidos entre 1973 y 1989, que o bien han tenido la oportunidad de que sus obras hayan llegado a los escenarios o bien han obtenido algún premio o beca de relevancia. Listado, al que remito, muy orientador para investigadores y amantes del teatro.

En síntesis, estamos ante un trabajo panorámico y riguroso, realizado por una de sus componentes, que, sin duda alguna, sirve para conocer, valorar y estimar más estas producciones precursoras de un futuro artístico teatral. A algunas de ellas dedicamos nuestra atención en el 23 Seminario Internacional del SELITEN@T, *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)* (Romera Castillo, ed., 2014), como se verá a continuación.

4.1.2. Los premios

Dos son los trabajos que versan sobre los galardones teatrales¹¹, tan importantes en la práctica literaria teatral que se publican en el volumen que coordiné (Romera Castillo, ed., 2014).

El primero, de Jerónimo López Mozo, “Los premios de teatro, semillero de jóvenes autores” (págs. 54-66). El dramaturgo (*senior*) se fija en una serie de ellos, que sin duda han contribuido de forma rotunda a la promoción de los jóvenes autores: el prestigioso Marqués de Bradomín, creado en 1985 por iniciativa de Jesús Cracio, que además de otorgar una cantidad en metálico (6.000 € para el ganador y 3.000 € para el accésit, convirtiendo las pesetas en euros), se publicaba la obra y se ponía en escena (en la Muestra de Teatro

¹¹ Entre los pocos trabajos dedicados al tema, conviene ver el de Berta Muñoz Cáliz (2012), “Los premios literarios de teatro en la España del siglo XXI”.

Joven Español, de la localidad asturiana de Cabueñes), aunque posteriormente esta última acción se suprimiese. El prestigioso premio, que ha dado el nombre a una generación de escritores, ha sido ganado (o han alcanzado accésit), por eminentes creadores, y aunque no sea un galardón específicamente para autores noveles, también lo han obtenido algunos jóvenes como Marta Buchaca o María Velasco, entre otros.

Una función parecida la realiza el premio Miguel Romero Esteo -en homenaje al escritor cordobés-, creado por el Centro Andaluz de Teatro (CAT), en 1997, aunque restrinja la participación a autores andaluces o residentes en Andalucía. La Comunidad de Madrid, desde 1998, convoca el Premio Arte Joven. El Ayuntamiento de Santander, desde 1998, convoca el Ricardo López Aranda -en homenaje al dramaturgo cántabro-, incluyendo la cláusula, desde 2011, de estar destinado a autores menores de 35 años (en 2001 fue ganado por nuestra Diana I. Luque con *Tras la puerta*). Asimismo, son de interés los premios organizados por diversas universidades como el Federico García Lorca (Universidad de Granada), el Certamen de Letras Hispánicas (Universidad de Sevilla), el de la Universidad Politécnica de Madrid, etc.

Los jóvenes tienen abiertas las puertas de otros premios, aunque a ellos puedan presentarse autores consagrados, como el Calderón de la Barca, Lope de Vega del Ayuntamiento de Madrid, Kutxa-Ciudad de San Sebastián, Tirso de Molina de la Agencia Española de Cooperación Internacional, Carlos Arniches del Ayuntamiento de Alicante, Borne del Circulo Artístico de Ciudadela, Beckett de la Fundación Valparaíso, Palencia del Ayuntamiento y de la Diputación de esta ciudad, Rojas Zorrilla del Ayuntamiento de Toledo, Buero Vallejo-Ciudad de Guadalajara del Ayuntamiento de dicha ciudad, SGAE de la Fundación Autor, Lázaro Carreter del Centro Dramático de Aragón y María Teresa León de la ADE (Asociación de Directores de Escena de España), según López Mozo.

El dramaturgo termina su exposición poniendo de manifiesto que, tras un repaso al palmarés de los ganadores de estos y otros premios, muchos de los que obtuvieron eran menores de 35 años cuando los ganaron, y en algunos de ellos, en los últimos años, se aprecia la obtención de los galardones por los creadores *emergentes*, dentro de la pujanza del teatro de autor en la actualidad y que algunos directores de la talla de José Luis Gómez apuestan por nuestra

joven dramaturgia como hizo con Paco Bezerra. Y termina, tras dar una relación de 26 creadores, nacidos después de 1978: los premios no hacen a los autores, aunque jueguen un papel importante en el descubrimiento de nuevos valores, porque “el talento de un autor nada debe a los premios obtenidos ni se mide por su número, pero sí que, gracias a ellos, han podido manifestarlo”.

Y el segundo, de María Jesús Orozco Vera (Universidad de Sevilla), se fija en “Los certámenes literarios y la joven dramaturgia. El impulso renovador proyectado por INJUVE y TAETRO” (págs. 67-78). La profesora de la Universidad de Sevilla, se centra en el estudio de dos prestigiosos premios, ya veteranos (en 2010 cumplieron un cuarto de siglo), entre los muchos y variados existentes en España, siguiendo la estela de la imagen trazada por López Mozo, que sin duda han contribuido “a nutrir con savia joven las tendencias de la época”. En primer lugar, se detiene en el ya mencionado y prestigioso premio Marqués de Bradomín -nombre tomado de uno de los personajes de las *Sonatas* de Valle-Inclán-, dentro de la labor llevada a cabo por el Instituto de la Juventud (INJUVE)¹², dando una lista de galardonados y algunas características de las obras premiadas. Y después, al premio de TAETRO (2012: 8)¹³, una Asociación de Amigos del Teatro de Chiclana de la Frontera (Cádiz), “que durante 25 años ha impulsado la cultura dramática y que desde el año 1998, con el patrocinio de la Delegación de Cultura del Ayuntamiento, hizo realidad la creación del Certamen de Teatro Mínimo Rafael Guerrero”, en homenaje a uno de sus miembros fundadores, ya desaparecido, que conlleva la publicación y la puesta en escena de las obras ganadoras. Un certamen que se une a la lista de premios sobre el teatro corto, mínimo (de 6 a 8 folios, y unos 10 minutos de representación), tan en boga en estos tiempos. En esta aportación, M.^a Jesús Orozco, a través de estas dos calas, pretende “poner de manifiesto el papel trascendental que representaron los certámenes de teatro

¹² En su página web se pueden consultar los textos dramáticos ganadores del Premio Marqués de Bradomín, publicados de forma electrónica, a partir del año 2008 (<http://www.injuve.es/conocenos/ediciones-injuve/marques-de-bradomin-2008>).

¹³ Nombre tomado de Bertolt Brecht, quien, en una entrevista, instado a definir su teatro rupturista e innovador, manifestó que no hacía “teatro” sino “taetro”. Más información sobre este certamen se puede ver en el blog: <http://Taetro.blogspot.com.es/>.

en la revitalización y renovación de la escena española”, que, a su vez, “han asumido con convicción dramaturgos noveles, jóvenes autores que trazaron nuevos caminos, apostando por la incorporación de novedosos lenguajes escénicos”.

4.1.2 La generación Erasmus

Por su parte, Arianna Fernández Grossocordón, procedente de la Universidad Carlos III de Madrid, en “Generación Erasmus: de cómo los jóvenes deciden crear en el extranjero” (págs. 79-92), se detiene en un reciente modo de crear teatro fuera de España, a través de este grupo de jóvenes, muy preparados, que, debido a la crisis y otras razones, han tenido que salir de nuestro país -como sucede en otros ámbitos- para desarrollar su labor en el extranjero. Esta generación de nacidos a partir de 1980, en un sistema plenamente europeo, está creando teatro español fuera del territorio, que es lo que estudia la investigadora, a través de un cuestionario, enviado a artistas en diversos países de Europa y América, utilizando los medios de las redes sociales, de los *mails*, mediante conversaciones de *Skype*, en el “que intenta analizar las motivaciones, esperanzas y experiencias de estos artistas”, ofreciéndoles, a cambio, “la oportunidad de que se conozca un poco su trabajo en un foro como en el que nos encontramos” -el de nuestro Seminario-. De las repuestas obtenidas, se analizan 10 testimonios.

En primer lugar, se fija en los creadores jóvenes que han obtenido una beca Erasmus (EuRopean Community Action Scheme for the Mobility of University Students), un programa, originalmente creado en 1987, cuyo fin, como es sabido, es fomentar el intercambio de estudiantes universitarios en la Unión Europea. Gracias a la labor de diferentes Escuelas de Arte Dramático (RESAD de Madrid, Institut del Teatre de Barcelona, entre otras), algunos de sus estudiantes han obtenido la mencionada y enriquecedora (culturalmente) beca. Después, da cuenta de las trayectorias de varios creadores, que realizan diversas funciones (directores, actores, gestores culturales, educadores, etc.), en diversos lugares de Europa o en Estados Unidos, y que, aun estando lejos, establecen puentes con sus orígenes, como son los casos de Lucía R. Miranda (Valladolid, 1982), Laura Santos (Madrid, 1986), Sergio Adillo (Madrid, 1982) o Miguel Oyarzun (Madrid, 1983). A continuación, se centra en creadores, en

diversas facetas teatrales, que se quedaron lejos, como Sergi Emiliano i Griell (Barcelona, 1980), María Cadenas (Marbella, 1986), Sonia Alcaraz (Elx, 1983), Clara Gracia (Mérida, 1983) y Marina Rodríguez (Terrasa, 1985). Pasa luego a los creadores que salieron de España “por la puerta grande”, es decir, “cuando alguna compañía internacional propone a un actor la participación en un espectáculo”, una “forma de salir por lo general más segura, puesto que supone una propuesta de trabajo y un proyecto concreto que se propone desde estructuras de solvencia contrastada” (según suele suceder en el mundo de la danza, especialmente), como le sucedió al bailarín Manuel Rodríguez (Úbeda, 1980). Otra acción importante examinada de esta generación Erasmus “es el esfuerzo por transferir el conocimiento aprendido en el extranjero a España”, como son los casos del colectivo Vértico, “proyecto de entrenamiento creado por actores para actores” (<http://www.vertico.es/equipo/>), con el actor, miembro del grupo, Fernando J. Molina (Madrid, 1981), a la cabeza. Finalmente, la investigadora señala que “el objetivo de estos artistas cuando salieron respondía a una necesidad de encontrar algo que no tenían en España, de profundizar en un trabajo escaso en nuestro país (es el caso de Lucía R. Miranda, Laura Santos, Sergi Emiliano, María Cadenas, Fernando J. Molina)”. Por su parte, otros “emprendieron el viaje movidos por la curiosidad de lo desconocido, por el interés en confrontarse con otros sistemas de creación, otras coordenadas (Sonia Alcaraz, Clara Gracia).

Entre las ventajas de la acción, además de valorar otros modos culturales, cabe señalar la experiencia innovadora “que algunos asumirán convirtiendo su trabajo en testimonio de una nueva forma de trabajar (Lucía R. Miranda) o en motor de nuevos conocimientos para importar a su ámbito de trabajo (Fernando J. Molina)”. Ventajas que no están exentas de desventajas como fundamentalmente son las causadas por el idioma, de ahí que el colectivo más propicio a salir al extranjero sea el de los intérpretes, que se integran más fácilmente en aspectos gestuales o de movimiento. En suma, este grupo Erasmus, con clara orientación europea (internacional), es preciso tenerlo en cuenta, tanto a los que regresaron (que “han ejercido un papel de testimonio de su experiencia que prolonga lo aprendido en el extranjero”), como a los que se quedaron fuera (pese a tener la incertidumbre “si su trabajo será alguna vez visto en su país de origen”).

La permanencia o el regreso, en la mayoría de los casos, han dependido de los propios procesos creativos de los artistas. Todos los que permanecen en el extranjero, aunque evocan la crisis como una preocupación, decidieron quedarse debido al desarrollo de su trabajo en el país de acogida. Y los que decidieron volver, como decíamos al comienzo, es difícil determinar si la crisis ha aumentado la salida de artistas o ha impedido el regreso de los que estaban fuera. Lo que sí podemos intuir es que, ante las perspectivas actuales, y dado que estamos tratando de una generación con esta predisposición europea, no sería raro detectar un incremento de los proyectos internacionales o de los artistas que trabajan entre dos países. Y -termina- señalando que una de las posibilidades de no perder el talento y de recoger los frutos de este grupo de creadores jóvenes “pasaría por el desarrollo de redes de contactos y difusión que permitieran el conocimiento de estos artistas en su país de origen, así como las influencias de nuevas formas de crear y producir teatro”. Que así sea.

4.1.3. *El teatro joven en diversas zonas de España*

Debido a la limitación de espacio, quienes estén interesados en los jóvenes creadores en diferentes ámbitos españoles, remito a una serie de trabajos, realizados por miembros del SELITEN@T, que consigno a continuación. Para Asturias, la investigación de Rubén Chimeno Fernández, “Asturianos y jóvenes: una generación nada espontánea” (págs. 235-250); para Galicia, la de Ricardo de la Torre Rodríguez, “Sobre la escena gallega actual: algunos cultivadores y su proyección docente” (págs. 251-264); para Andalucía, la de Miguel Ángel Jiménez Aguilar, “Las dramaturgias de Sergio Rubio, Juan Alberto Salvatierra y Ery Nizar, al calor de la nueva vida escénica malagueña” (págs. 265-283)¹⁴. Fuera de nuestro grupo, figura el trabajo de Gemma Pimenta Soto (Universidad de Granada), “SinTéticas: la escena como experimento” (págs. 284-294) -un Laboratorio de Acción Escénica Vladíimir Yzekov, que abrió sus puertas en Granada, en 2009, como escuela, compañía

¹⁴ Además de los trabajos sobre dos autores andaluces de Manuela Fox, “El teatro de Antonio Rojano” (págs. 163-178) y Remedios Sánchez García, “Compromiso social y construcción del personaje en la dramaturgia de Antonio Rincón-Cano” (págs. 193-206), como veremos luego.

(SinTéticas) y sala-representación (formación, creación y acción) que, en su corta vida, ha producido enjundiosos y vanguardistas frutos teatrales.

Podemos añadir otros trabajos, como veremos posteriormente, que, aunque se centren en la figura y alguna(s) obra(s), proporcionan datos sobre el teatro en otras zonas de España, como los referidos a Cataluña: de Ana Prieto Nadal (SELITEN@T), “Retratos generacionales de Jordi Casanovas y Marta Buchaca” (págs. 207-220) y Olivia Nieto Yusta (SELITEN@T), “*Salento* y el imaginario artístico del teatro de Albert Tola” (págs. 221-234); y al de Simone Trecca (Università degli Studi Roma Tre), “El teatro de Abel Zamora” (págs. 179-192) -aunque nacido en Barcelona, al vivir y trabajar en Valencia, es una buena del joven teatro valenciano-.

4.2. Dramaturgas

En el Seminario del SELITEN@T, como una prueba más de la creciente presencia de las mujeres en el teatro español actual, las dramaturgas merecieron la atención de diversos investigadores. Veamos.

Diana I. Luque

La dramaturga Itziar Pascual, en “Diana I. Luque, la generación ganada” (págs. 31-33), hizo una presentación de la trayectoria de una de las dramaturgas jóvenes invitadas al Seminario, como hemos visto, que ha ido “creciendo, madurando, con una producción prolija y excelente”, desde la breve comedia *Ex-presos a Bélgica, Felicidad, marca registrada* (donde “describe, de una manera aguda, precisa, el mundo de la creación publicitaria, sus intereses y pulsiones, a través de un personaje que ha creído ganarlo todo, pero lo ha perdido, además de perderse a sí mismo”) -ambas obras se han publicado por la editorial Fundamentos-, entre otras¹⁵. Pero será *Tras la puerta* -que obtuvo el

¹⁵ Entre sus últimas publicaciones figura *La tierra en la que habitan los peces*, que puede leerse en la página de la Muestra de Teatro de Autores Contemporáneos: <http://www.muestrateatro.com/archivos/diana-i-luque-la-tierra-en-la-que-habitan-los-peces.pdf>; así como la obra (de teatro infantil), *El niño erizo*, estrenada en Santander, el 31 de enero de 2014, como puede verse en <http://www.fundacionsantandercreativa.com/web/evento-auna/la-machina-teatro-el-nino-erizo-de-diana-i-luque.html>.

Premio Ricardo López Aranda (en 2011) y está publicada en el n.º 65 de la Colección de Literatura Dramática de la ADE- su obra cumbre hasta el momento (en donde “ la familia y sus oquedades, ese entramado de ausencias y mentiras que se adhieren a las paredes y que, como la humedad, van calando hasta los huesos, es el mundo que Diana enfrenta en esta obra”). En síntesis, como apostilla Itziar Pascual, en sus textos “emerge una inquietud poderosa: la tensión entre las apariencias, las ficciones, las representaciones del mundo, y la verdad”, a través, generalmente, de la familia -“un territorio propicio para afrontar esta cuestión”-, como ese universo de vidas que, sin ser perfectas, están colmadas de instantes buenos, y de momentos graciosos y de tardes de domingo, parafraseando un texto breve de Diana, *Fictionality show*. La dramaturga termina: la suya, no debe ser “una generación perdida”, porque “con mujeres como Diana el teatro español tiene una nueva generación ganada”.

Por su parte, Ignacio García Garzón (crítico de ABC), en “Internet como elemento dramático (*Grooming y Tras la puerta*)” (Romera Castillo, ed., 2013: 339-344), presta su atención a una de las obras de Diana I. Luque, junto a otra de Paco Bezerra, entre otras, donde se trata de “un retrato del suicida adolescente”, y donde adquiere una función importante la pantalla del ordenador de Alex, “un personaje que no aparece en escena pero sobre el que gravita la acción”, que ha intentado quitarse la vida y que, “hurtándose siempre de la vista del espectador, condiciona el comportamiento de su madre y de su hermano, siempre en alarma constante e interpretando un simulacro de normalidad familiar”. Para terminar afirmando: “un trabajo bien escrito y construido, muy atractivo por su imbricación de las nuevas tecnologías en el argumento”, en cuyo nervio dramático “vibra la desazón latente de una sociedad que ha encontrado en Internet un instrumento”.

Lola Blasco Mena

Otra dramaturga joven, Lola Blasco Mena (Alicante, 1983)¹⁶ -ganadora del XXV Premio de Teatro Ciudad de Guadalajara “Antonio Buero Vallejo” (2009), por *Pieza paisaje en un prólogo y un acto*; Laboratorio Rivas Cherif del CDN (2012-13), etc.-, docente además en la Universidad Carlos III de Madrid, intervino en nuestro Seminario, exponiendo un trabajo “Sobre el yo generacional en algunas muestras del teatro español actual” (págs. 93-105) - tan vinculado a otro eje de nuestras investigaciones: la escritura autobiográfica, en general, y la teatral, en particular, de la que hemos sido pioneros en España, a la que dedicamos uno de nuestros Seminarios Internacionales, *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, en 2003-, en el que se ocupa de la dramaturgia del yo en la escritura contemporánea -“aquella que aproxima lo íntimo a la esfera de lo público, llevando lo oculto al debate, a la asamblea, y cuyo discurso está dirigido a una reconstrucción identitaria que se apoya en procedimientos característicos de la confesión”-, y como evolución de la misma, aborda de forma más concreta el *yo generacional* que aparece en la última dramaturgia española -tema además de su futura tesis de doctorado-, que, por otra parte, ha ocupado un lugar muy importante, como señala la autora.

Tras pasar revista a una serie de características de este grupo de jóvenes, que ella denomina la generación de los ochenta -de gran interés y a las que remito¹⁷-, se sirve para ejemplificar sus asertos teóricos de varios casos teatrales, como *Actos de juventud* (2009), la primera obra de la compañía La Tristura -que intervino en una Mesa Redonda en el Seminario, aunque su exposición no aparezca en el volumen por voluntad expresa de su mediador-, una obra escrita por sus cuatro componentes (Itsaso Arana, Pablo Fidalgo, Violeta Gil y Celso Giménez), “quienes se confiesan y nos ofrecen reflexiones

¹⁶ Para su poética dramaturgica puede verse una entrevista con la autora en http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/video.php?vol=2&doc=3_4.

¹⁷ Como ser en grupo (frente al individualismo), en un ámbito de hipercomunicatividad (a través de las redes sociales), cultivador de la memoria histórica, “ya que, por un lado, somos adictos a las nuevas tecnologías, al correo electrónico o a los estados de *Facebook*, y, por otro, nuestra forma de estar en el mundo nos hace asumir el pasado como propio desde la perspectiva de la añoranza”. “Se nos ha educado -prosigue- y luego se nos ha obligado a huir en desbandada dejando nuestro país por un puesto de trabajo incierto en el extranjero, por lo que no es extraño que volvamos la mirada hacia tiempos mejores buscando consuelo en la felicidad del pasado o abrigo en aquellos que sufrieron el exilio, como nosotros”.

sobre su forma de concebir el teatro y, en definitiva, el mundo”, y en la que “las referencias metateatrales se funden con las autobiográficas”.

Así como se incluye ella misma en la investigación, porque entiende - como indica- que uno de los aspectos sobre los que pretende apoyar su trabajo “no consiste únicamente en establecer un paradigma teórico, sino también acompañar la propia intuición teórica con mi punto de vista personal y generacional ligado a la práctica escénica”, al examinar una de sus creaciones, *En defensa de un teatro político-revolucionario*, que se configura como “un concierto, un lamento por los jóvenes exiliados debido a la crisis económica, y es también un canto por los exiliados republicanos de la historia reciente de España”, en el que “la resistencia aparece con las revueltas juveniles del 15-M y la Primavera árabe”.

La obra se divide en dos partes. El prólogo (*Diálogo para un teatro político-revolucionario*) -un diálogo ficcional entre Alfonso Sastre y la autora, construido a la manera de los diálogos platónicos partiendo de otro texto de Sastre, el *Diálogo para un teatro vertebral*- y el *Concierto de despedida*. En el texto -como señala la autora- “se plantea una reflexión sobre el sentido del teatro político y del teatro documento en nuestros días, un análisis acerca de las relaciones entre documento, ficción y verdad en el teatro” y como en *Actos de juventud*, “se entrelaza la autobiografía con la ficción y se propone una mirada metateatral sobre la segunda parte del texto, *Un concierto de despedida*”. Por medio de tres personajes (el *Hombre*, la *Mujer* y la *Sirena*) muestra un compromiso, a través de un yo colectivo; un compromiso similar al que plantean otros autores jóvenes.

Por su parte, Giovanna Manola (Universidad de Catania, Italia), ha estudiado una obra de la dramaturga, *Pieza paisaje en un prólogo y un acto*, de 2010 (en <http://ebookbrowse.com/gdoc.php?id=424952932&url=a5260816a243a89ec8f94a4e6c260a3c>)¹⁸, en “Lola Blasco Mena y María Velasco: la escena da nueva

¹⁸ Obra generada en un laboratorio de escritura dramática, realizado en la sala Cuarta Pared de Madrid, en una convocatoria “En Blanco”, sobre el tema de “Lo real”. La pieza, partiendo de la *Odisea* y de su protagonista, Ulises, pretende llevar la realidad a lo mítico, al versar -como se constata en la web- sobre los jóvenes españoles que se ven obligados a salir de España por motivos laborales, a la vez que se recuerda el exilio de los españoles republicanos. El texto, se acompañó con la música de Óscar

voz a la historia contemporánea y a sus personajes” (págs. 106-120), donde aborda la tragedia de Hiroshima, a través de los pilotos Claude Eatherly (el mayor) y Günter (el joven) que tienen una visión muy diferente de la terrible acción realizada. La aberrante masacre, contenida en un hecho histórico, se convierte para la autora en un hecho de redención para que aquello no vuelva a repetirse, nunca más. Un compromiso ético, a través de una forma estética teatral.

María Velasco

Sobre esta dramaturga burgalesa¹⁹, nacida en 1984 -Accésit Marqués de Bradomín 2010, por *Perros en danza*, I Programa Dramaturgias Actuales del INAEM 2011/12, Laboratorio Rivas Cherif del CDN 2012-13, etc.-, aparecen dos estudios en nuestras Actas (la autora asistió a la exposición de ambos). El primero, parcial, de Giovanna Manola, “Lola Blasco Mena y María Velasco: la escena da nueva voz a la historia contemporánea y a sus personajes” (págs. 106-120), como hemos visto. Por lo que respecta a esta dramaturga, que encaja también dentro del teatro que versa sobre aspectos históricos, examina una de sus piezas, *Perros en danza. Intrahistorias de la República y la guerra*, de 2011 (que puede leerse en *Textos teatrales Marqués de Bradomín, Creación* *InJuve*: <http://www.injuve.es/sites/default/files/catalogo%20teatro%202010.pdf>)²⁰. Tanto esta escritora, como Lola Blasco, utilizan la historia para revisar el pasado y, a la vez, visitar nuestro presente. Y el segundo, de Eileen J. Doll (Loyola University New Orleans), sobre “Amor y arte en María Velasco” (págs. 121-

Villegas, siendo sus intérpretes Germán Torres (Actor), Paola Ramírez (Actriz) e Ignacio Berdugo (Músico rap). La pieza se estrenó, según G. Manola, en el Campus de Getafe, Edificio del Rectorado, Aula Magna de la Universidad Carlos III de Madrid, el 13 de abril de 2010, con dirección de Lola Blasco e interpretación de Julio Provencio, Enrique Gimeno, Lola Blasco y Vicente Serrano.

¹⁹ Para su poética dramática puede verse una entrevista con la autora en http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/video.php?vol=2&doc=3_1.

²⁰ Según la investigadora, la obra se estrenó en la Sala Cuarta Pared de Madrid, el 24 de noviembre de 2011, con dirección de Pablo S. Garmacho y escenografía de Marta Cofrade, siendo interpretada por Marina Blanco, Jesús Gago, Carlos Martos, Elisabet Altube, Ángel Sánchez, Aarón Lobato y Sonia Vázquez. Cf. además <http://www.larepublicacultural.es/article2909.htm>.

131), en el que, tras tazar unos breves apuntes sobre su trayectoria dramática, examina dos obras sobre la conjunción del amor con el arte (la música y la plástica). De un lado, *Beatle muerto* (publicada en 2009 como parte de las piezas breves de los alumnos de la RESAD, por Fundamentos), donde “presenta los problemas de poder, fama, éxito, imagen y autenticidad dentro de una fábula imaginativa y humorística de las relaciones entre los miembros de la banda de rock, los Beatles, mediante un espejo satírico de cultura popular” y donde uno de ellos, John Lennon, “aprende a renunciar al supuesto control de su vida con el fin de encontrar la paz y el amor con Yoko Ono”. Y de otro, *Günter, un destripador en Viena*, del mismo año (que la publicó *Primer Acto* en 2009, en el número 27.1, págs.23-59), que trata sobre Günter Brus -artista de *performance* (nacido en 1938), uno de los heterodoxos Accionistas Vieneses-, y su relación íntima e iniciadora con la joven Ana. En estas dos piezas, María Velasco “hace hincapié en el papel de las artes en una sociedad que sufre crisis de todo tipo, incluyendo la falta de amor”.

Otras dramaturgas

La relación de estudios sobre otras dramaturgas jóvenes se completa con diferentes trabajos que, por falta de espacio, no puedo resumir. Para las españolas, remito a los trabajos de Rossana Fialdini Zambrano (Kansas State University), “Mariángeles Rodríguez Alonso: voz, denuncia, bálsamo y celebración en el teatro joven español” (págs. 132-146); Ana Prieto Nadal (SELITEN@T), “Retratos generacionales de Jordi Casanovas y Marta Buchaca” (págs. 207-220) y Alicia Casado Vegas, quien en “La influencia de Internet en la fábula del teatro de Aitana Galán y Paco Bezerra” (Romera, ed., 2013: 345-356), se fijó en la obra ya mencionada, así como en la pieza, *Segunda vida*, de Aitana Galán (Salamanca, 1970), .

Para las dramaturgas extranjeras, remito a las investigaciones de Marina Sanfilippo (UNED/SELITEN@T), “Letizia Russo: pasados, presentes y futuros imperfectos” (págs. 295-307) -sobre la italiana, nacida en Roma en 1980-; Sara Boo Tomás (Universidad de Barcelona), “El proyecto creativo de Antonella D’Ascenzi” (págs. 308-322) -polifacética artista italiana, nacida en 1978, cultivadora especialmente del teatro danza, muy relacionada con España-;

Margarita Alfaro Amieiro (Universidad Autónoma de Madrid), “La regeneración del teatro contemporáneo desde la perspectiva de Pauline Picot” (págs. 323-335) -integrante del panorama teatral francés, nacida en 1991-; Julia Nawrot (actualmente en la Universidad de Granada), “Teatro para niños: el ‘Teatr Małego Widza’ de Agnieszka Czekierda” (págs. 336-349) –compañía y artista polacas- y Maria Gorete Oliveira de Sousa (IFCE, Brasil) y Mariana de Lima e Muniz (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil), “Grace Passô y *Amores sordos*: revisitando el teatro del absurdo en la reciente dramaturgia brasileña” (págs. 350-363) –escritora nacida en Minas Gerais, en 1980-.

4.3. Dramaturgos

También a los creadores se les prestó atención. Dos de ellos (Paco Bezerra y Pablo Iglesias Simón) intervinieron en el Seminario. Veamos.

Paco Bezerra

En el Seminario anterior del SELITEN@T, el vigésimo segundo, que versó sobre *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI* (Romera Castillo, ed., 2013), una de las figuras emergentes destacadas fue Francisco Jesús Becerra Rodríguez, aunque su escritura la firme como Paco Bezerra (Almería, 1978) -Premio Calderón de la Barca (2007), Premio Nacional de Literatura Dramática (2009), por *Dentro de la tierra*, del II Programa Dramaturgias Actuales del INAEM 2012/13, etc.-, cuya obra recibió, en la quinta parte del volumen -dedicada al análisis de autores, obras y espectáculos-, tres acertados exámenes. El del crítico teatral de *ABC*, Juan Ignacio García Garzón, quien en “Internet como elemento dramático (*Grooming* y *Tras la puerta*)” (Romera Castillo, ed., 2013: 339-344), presta su atención, entre otras, a dos obras de dos destacados jóvenes autores: *Grooming*, de Paco Bezerra, sobre el ciberacoso sexual a menores, estrenada el 1 de febrero de 2012, con gran éxito en el teatro de La Abadía de Madrid, con dirección de José Luis Gómez -que ha apuntalado en gran medida la consagración del dramaturgo-; y *Tras la puerta*, de Diana I. Luque -a la que me he referido anteriormente-, un retrato del suicida adolescente, donde aparece la pantalla del ordenador como un personaje más. En las dos piezas, como es de

esperar, los dos jóvenes creadores, como tantos y tantos ciudadanos de hoy, utilizan Internet como “elemento dramático fundamental que condiciona las conductas de los personajes, enmascarados en identidades equívocas, manipuladores de simulacros peligrosos”.

Por su parte, dos dramaturgas jóvenes, centraron su atención en la mencionada pieza del almeriense. Una, Mariángeles Rodríguez Alonso, en “*Grooming o Alicia en el país de las ventanas indiscretas. Del ciberespacio al escenario*” (Romera, ed., 2013: 357-370), lo hizo examinando ampliamente tanto el texto -en el que se evocan “el *thriller* negro de Alfred Hitchcock y el cuento maravilloso de Lewis Carroll”- como la sugerente puesta en escena del nuevo académico de la RAE, José Luis Gómez. Y otra, Alicia Casado Vegas, en “La influencia de Internet en la fábula del teatro de Aitana Galán y Paco Bezerra” (Romera, ed., 2013: 345-356), se fijó en la obra ya mencionada, así como en la pieza, *Segunda vida*, de Aitana Galán (Salamanca, 1970).

He aquí, pues, uno de los temas preferidos por los jóvenes creadores, de acuerdo con la realidad de nuestros días, como no podía ser de otra manera, en los que las nuevas tecnologías -muy especialmente Internet, en general, las redes sociales, etc.- van a tener una función destacada a la hora de presentar aspectos y problemas del ser humano y de sus relaciones con los otros de siempre, pero a través de estos *media* de la modernidad y contemporaneidad.

Volviendo a nuestro Seminario, indicaré que Paco Bezerra fue uno de nuestros dramaturgos invitados y, según le pedí, nos ofreció unas claves de su poética dramaturgica, como puede verse en su intervención, “Riesgo, duda y teatro” (págs. 28-30), que a continuación extracto. En primer lugar, se refiere a la génesis de su teatro, generado siempre “de todo aquello que deseo, pero también de lo que temo, un teatro que hable de lo que dudo, de aquello de lo que no estoy seguro, de lo que no sé a ciencia cierta, de lo que me incomoda y, sobre todo, de lo que me da vergüenza decir”. En segundo lugar, un teatro que debe tratar “de lo que no tengo una respuesta, pero sí una buena pregunta, una pregunta que no se agota por mucho que la formule y que tiene distintas soluciones”, un teatro para “interrogarnos, hacernos preguntas, cuestionarnos como padres, alumnos, hijos, amantes, ciudadanos... hacernos dudar de quienes pensamos que somos”, ya que un texto dramático “no debería ser

bueno por lo que se dice en él, sino por lo que este esconde”, no centrándose en historias “de zutano o de mengano, cuando, en realidad, la historia que tendrían que contarnos es la nuestra, la de todos y cada uno de nosotros”. En su teatro no le interesa “decirle a nadie cómo debe pensar, y menos políticamente”. Para proseguir: “Me interesa el teatro político, pero, aunque yo tenga mis ideas políticas, me esfuerzo en no utilizar mi trabajo como medio para expresar estas ideas y hacer propaganda de lo que pienso”, eso sería -según el escritor- más que teatro un mitin, y lo que él pretende es “hacer teatro de aquello de lo que tengo dudas, y no expresar mis certidumbres a un público”, sea de derechas o de izquierdas. Por ello, no intenta tener “una opinión cerrada sobre casi ningún tema, porque creo que cuando tienes una opinión sobre algo, estás muerto, no como político [...], pero como dramaturgo, creo que, si haces una obra sobre algo de lo que tienes una opinión propia, se acabó”. Lo que persigue, en definitiva, es que el público “saque sus propias conclusiones a partir de un ejercicio que yo planteo, como si la obra fuese un examen y el teatro una especie de colegio donde hay una prueba que pasar, pero no una prueba matemática o física, sino una prueba moral”. El teatro -según su concepción- “debería ser eso: haber pagado por estar en lo alto de una montaña rusa y, justo antes de caer en picado, preguntarte: hace cinco minutos estaba sentado plácidamente allí abajo, en el patio de butacas y ahora... pero... ¿qué he hecho? ¿Cómo demonios he podido llegar hasta aquí?”.

Otros dramaturgos

Solamente reseñaré sus trabajos. En primer lugar, como apuntaba, intervino el dramaturgo Pablo Iglesias Simón (RESAD)²¹, quien, en “Ideas y apuntes sobre la escritura dramática a propósito de *Justo en medio del paralelo 38*” (págs. 147-162), proporciona unas claves muy significativas para comprender esta y otras piezas suyas.

²¹ Nacido en Madrid, en 1977, ha obtenido diversos premios como el Carlos Arniches-Ciudad de Alicante 2003, por *Tu imagen sola* (co-escrito con Borja Ortiz de Gondra), ha sido finalista del Premi Born 2009, por *El lado oeste del Golden Gate*, etc. Todos estos datos, y los que siguen, los toma de Diana I. Luque.

Diversos investigadores examinaron los temas y las técnicas de varios dramaturgos. Manuela Fox (Università Ca'Foscari Venezia), se fija en “El teatro de Antonio Rojano” (págs. 163-178)²²; Remedios Sánchez García (Universidad de Granada), en el “Compromiso social y construcción del personaje en la dramaturgia de Antonio Rincón-Cano” (págs. 193-206)²³ y Simone Trecca (Università degli Studi Roma Tre), en el “El teatro de Abel Zamora” (págs. 179-192)²⁴ -aunque nacido en Barcelona, en 1981, al vivir y trabajar en Valencia, es una buena del joven teatro valenciano, como he señalado anteriormente-. Y dos de nuestras investigadoras estudian trayectorias y obras de autores catalanes: Ana Prieto Nadal (SELITEN@T), en “Retratos generacionales de Jordi Casanovas y Marta Buchaca” (págs. 207-220)²⁵ y Olivia Nieto Yusta (SELITEN@T), en “*Salento* y el imaginario artístico del teatro de Albert Tola” (págs. 221-234)²⁶.

5. PARA TERMINAR...

Como se puede colegir de lo anteriormente expuesto, en el momento que estamos la cantera de jóvenes creadores es bastante amplia y prometedora, donde las dramaturgas cada vez tienen una presencia cuántica y cualitativamente significativa, a cuyo conocimiento hemos contribuido desde la

²² Nacido en Córdoba, en 1982, ha ganado el Premio Marqués de Bradomín 2006, por *La decadencia en Varsovia*, obtuvo la beca de “En Blanco” de la Sala Cuarta Pared (ETC) 2010, ganó el I Programa Dramaturgias Actuales del INAEM 2011/12, etc.

²³ Nacido en Sevilla, en 1982, ha obtenido el IX Premio Romero Esteo 2009 (ex-aequo), por *Over the Rainbow*, etc.

²⁴ Obtuvo el Premio al Mejor Espectáculo de Teatro, XIX Premis de les Arts Escèniques de la Generalitat Valenciana (2009), por *La indiferencia de los armadillo*, entre otros.

²⁵ Jordi Casanovas Güell (Vilafranca del Penedés, 1978), ha obtenido, entre otros, el Premi de Teatre Ciutat d'Alcoi 2005, por *Beckenbauer*; el Premio Marqués de Bradomín 2005, por *Andorra*, participando en el I Programa Dramaturgias Actuales del INAEM 2011/12, etc. Marta Buchaca (Barcelona, 1979) ha ganado el. XXXV Premi de Teatre Ciutat d'Alcoi 2007, el Accésit del Premio Marqués de Bradomín 2007, Finalista Premios Max 2010, por *Plastilina*, etc.

²⁶ Nacido en Barcelona, en 1981, ganó el premio XV Mostra de Teatre Breu, por *Salento*.

labor del Centro de Investigación de Semiótica Literaria y Teatral y Nuevas Tecnologías. Ni que decir tiene que todos los que se dedican a la práctica teatral en el día de hoy no figurarán en el estrellazgo en el futuro -hecho que, por otra parte ha sucedido siempre-, pero que, sin duda, están ya (precon)figurando un brillante futuro. Que así sea...

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Acotaciones. Investigación y Creación Teatral (2011). "Monográfico sobre el teatro español en el siglo XXI" (Madrid: RESAD) 27, vol. 1, II época, julio-diciembre (también en <http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones-test/acotaciones-27/>).

_____ (2012). "Monográfico sobre el teatro español en el siglo XXI (II)" 28, vol. 2, II época, enero-junio (también en <http://www.resad.com/acotaciones/28/>).

Don Galán. Revista de Investigación Teatral (2012) 2 (Madrid: Centro de Documentación Teatral, <http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/sumario.ph.p>

ESSISSIMA, Michel-Yves (2011). "Literatura y cine: estudios en el SELITEN@T". *Epos XXVII*, 333-352.

GABRIELE, John P (2010). "Catorce voces emergentes del teatro español actual". *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 35/2, 235-261.

MUÑOZ CÁLIZ, Berta (2012). "Los premios literarios de teatro en la España del siglo XXI". *Don Galán* 2, http://teatro.es/contenidos/donGalannum2/pagina.php?vol=2&doc=1_3.

PÉREZ-RASILLA, Eduardo (2011). "La escritura más joven. Algunas notas sobre la literatura dramática emergente en España". *Acotaciones* 27, 13-32 (también en http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones27/aco27_esc-mas-jov_perz-rasilla..pdf).

_____ "Notas sobre la dramaturgia emergente en España". *Don Galán* 2, http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=1_6&pag=1.

- Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral* (2009). *Espacios de dramaturgias. Proyecto ETC, L'Obrador, Teatro del Astillero, etc.*, n.º 327.
- _____ (2013). *Donde nace el teatro*, n.º 344.
- ROMERA CASTILLO, José (2010a). "La escritura (auto)biográfica y el SELITEN@T: Guía bibliográfica". *Signa* 19, 333-369 (también en <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12476280980181621332679/035521.pdf?incr=1>).
- _____ (2010b). "Literatura, teatro y nuevas tecnologías: investigaciones en el SELITEN@T (España)". *Epos XXVI*, 409-420 (también en http://congresosdelalengua.es/valparaiso/ponencias/lengua_comunicacion/romera_jose.htm).
- _____ (2011). *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*. Madrid: UNED.
- _____ (2012a). "Teatro en escena: un centro de investigación sobre la vida teatral en España". *Teatro de Palabras* (Université de Québec a Trois-Rivières) 6, 175-201 (en <http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum06Rep/TeaPal06Romera.pdf>).
- _____ (2012b). "Estudio del teatro en la primera década del siglo XXI en el SELITEN@T". *Don Galán* 2, http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=1_5.
- _____ (2013). "La revista *Signa* y la teoría teatral". *Gestos* 55, 129-135 (también en <http://www.hnet.uci.edu/gestos/gestos55/Gestos%2055.pdf>).
- ROMERA CASTILLO, José, ed., *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI*. Madrid: Verbum.
- _____ (2014). *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)*. Madrid: Verbum.