ARTES ESCÉNICAS

INFORME SOBRE LA INCIDENCIA DE LA CREACIÓN ESCÉNICA ESPAÑOLA EN EL EXTERIOR: 1990-2005

José Antonio Sánchez
Isis Saz

Con excepciones históricamente justificables, la incidencia de la obra de un artista fuera de su país de residencia se encuentra condicionada por los siguientes factores: la calidad artística de las producciones, la existencia de contextos de producción y exhibición adecuados, y las políticas activas de fomento a las giras internacionales. El estudio de cada uno de ellos obligaría a un estudio sistemático que en este momento no es posible. Sin embargo, se tratará de tener en cuenta esos factores para realizar el análisis que nos ocupa y que abordaremos considerando tres períodos: 1990-1993 / 1994-2000 / 2001-2005. Tal periodización coincide sólo parcialmente con los cambios de legislaturas nacionales, pues entendemos que las políticas culturales estatales, siendo importantes, resultan cada vez menos determinantes en la proyección exterior de los artistas españoles dada la progresiva descentralización y que, por otra parte, las consecuencias de determinadas políticas y programaciones a escala nacional pueden no tener consecuencias inmediatas en el ámbito exterior.

El primer período está condicionado por la celebración en 1992 de las Olimpiadas de Barcelona y la Exposición Universal de Sevilla, acontecimientos con una gran proyección internacional y que conllevaron una fuerte inversión también en el ámbito de la creación escénica.

El segundo período está marcado por un importante cambio de legislatura, una mayor profundización en la descentralización de las políticas culturales, muy visible en el ámbito escénico, y un retraimiento de la creación contemporánea tanto en los circuitos internos como externos.

El tercer período constituye un tiempo no sólo cronológicamente nuevo, sino también históricamente nuevo. Independientemente de otras consideraciones históricas, este período puede ser contemplado como aquel en que Europa se convierte en espacio natural de creación, aquel en que, de una forma más clara, las fronteras entre países alcanzan un grado óptimo de permeabilidad para los artistas individuales y también, aunque en menor medida, para las producciones españolas. Importantes cambios de gobierno, a escala regional y nacional, jalonan este período que ahora cerramos y que permite afrontar el próximo con un grado razonable de optimismo.

España internacional: en torno a 1992

Son años de consolidación de una cierta imagen de la creación escénica española, que resulta del trabajo realizado en décadas anteriores.

Entre los grandes nombres singulares figuran los de Núria Espert y Lluís Pasqual. Núria Espert se había afirmado como directora de escena tras la puesta de *La casa de Bernarda Alba*, de García Lorca en Londres en 1986, obra que dirigió nuevamente en 1990 en el Ginza Saison Gekijo, de Tokio, en versión japonesa. En este período la actividad como directora internacional de Nuria Espert se produjo más bien en el ámbito de la ópera, a pesar de la polémica recepción crítica de *Carmen* en el Covent Garden de Londres en 1991.

Carmen, de Bizet, es la ópera para la que, por su contenido dramático, se reclamó con mayor frecuencia la presencia de directores de escena españoles: además de Núria Espert, la dirigieron en 1991 José Luis Gómez en el Théâtre de la Bastille de París y en 1993 Adolfo Marsillach en el Gran Teatro de Ginebra, todos ellos tratando de distanciarse del pintoresquismo y de la interpretación tópica.

Lluís Pasqual tomó el relevo de Giorgio Strehler en la dirección del Odéon, Théâtre de l'Europe (París), en 1990, responsabilidad en la que se mantendría hasta 1996. Su primera producción fue una obra de García Lorca, *Comedia sin título*, que ya había estrenado dos años antes en el María Guerrero de Madrid. Durante su etapa parisina, Pasqual conservó como centro de su propuesta escénica la vindicación de la dramaturgia española de la edad de plata: García Lorca y Valle-Inclán. Si como primer montaje eligió *Comedia sin título*, para despedirse del Odéon en 1996 pondría en escena *Bodas de sangre*, con Alfredo Alcón y Núria Espert.

Valle-Inclán subió por primera vez a los escenarios del Odéon de la mano de Lluís Pasqual por la puesta en escena de una versión de *Tirano Banderas*, con escenografía de Frederic Amat e interpretada por un elenco de actores latinoamericanos, encabezado por el chileno Lautaro Murúa. El espectáculo, coproducido por la Sociedad Quinto Centenario, el INAEM, la SGAE y la Comunidad de Madrid, se presentó en París, Girona, Caracas, Bogotá, Buenos Aires, Sevilla (Expo 92), Barcelona (Olimpiada de las Artes), Roma y Madrid (Capital Cultural de Europa).

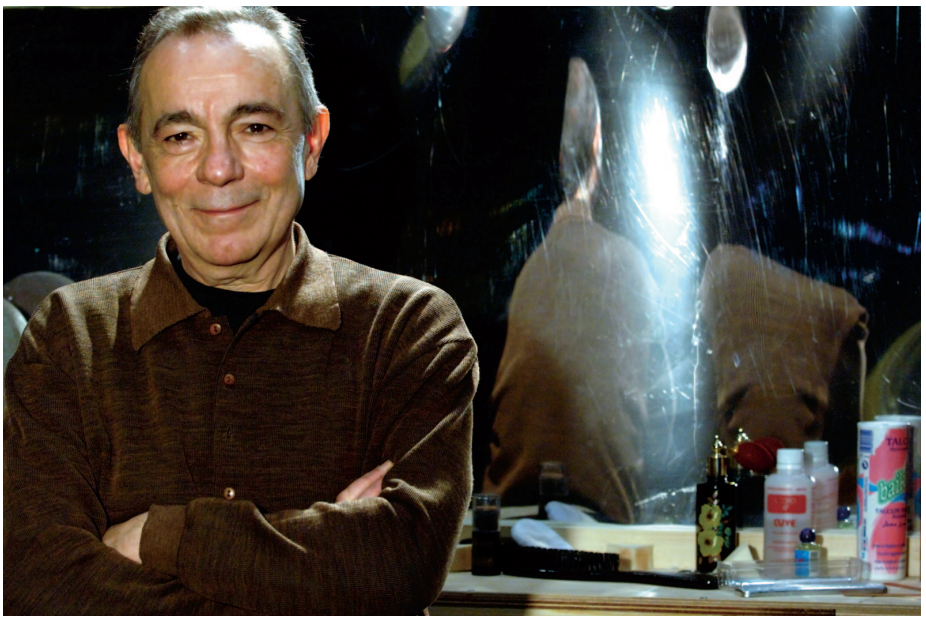
El dramaturgo fue protagonista ese mismo año de un festival organizado en Londres con patrocinio de diferentes instituciones españolas (entre ellas la Xunta de Galicia) y en el que se presentaron espectáculos dirigidos por Lluís Pasqual y José Carlos Plaza.

Tirano Banderas, por otra parte, formó parte de un ciclo hispánico organizado por Lluís Pasqual en el Teatro Odéon. Este ciclo es muy representativo de lo que había sido la renovación de la escena española durante la década de los ochenta e ilustrativo de lo que institucionalmente se intentaba proyectar hacia el exterior: José Luis Gómez dirigió una versión francesa de *La vida es sueño* (uno de sus estrenos de éxito en el Teatro Español de Madrid en 1983), Comediants representó *Meditarrània*, Lluís Pasqual puso en escena *El caballero de Olmedo* (presentado también en el Festival de Aviñón de este año) y Carles Santos una producción musical de gran formato, *Tramuntana Tremens*, que afianzó el prestigio de este autor y marcó el inicio de una fase ascendente de presencia internacional de su compañía en los escenarios europeos. La coincidencia con la celebración de la Expo 92 condicionó el perfil de otros espectáculos presentes en este ciclo: *Lope de Aguirre*, de Sanchis Sinisterra, dirigido porJosé Luis Gómez, y *Yo tengo un tío en América*, de Els Joglars. La programación se completó con algunos espectáculos más tradicionales, como *La del manojo de rosas*, zarzuela de Pablo Sorozábal, producida por el Teatro de la Zarzuela, o *Entre las ramas de la arboleda perdida*, un homenaje a José Luis Alonso interpretado por José Luis Pellicena, y un espectáculo de Pep Bou, el mago de las pompas de jabón que ocuparía durante los años siguientes un lugar importante en el elenco de artistas españoles presentes en el exterior.

La celebración de la Exposición Universal de Sevilla constituyó un escaparate de excepción para las producciones escénicas españolas, muchas de ellas auspiciadas por la Sociedad Estatal Quinto Centenario. En el Teatro Lope de Vega se presentaron obras dirigidas por José Carlos Plaza, José Luis Gómez, Lluís Pasqual, Fabià Puigserver y Adolfo Marsillach, directores ya consolidados en el teatro institucional y los cuatro últimos con una importante actividad internacional.

El Teatro Central acogió a una serie de compañías independientes destinadas a proyectar una nueva imagen de la creación escénica española. Su director, Manuel Llanes, lo había sido durante los años anteriores del Festival Interna-

cional de Granada, el festival con una vocación más contemporánea y en el que la proporción de compañías españolas y extranjeras (entre el 10 % y el 20 %) mostraba la clara vocación *internacionalista* de su director. Tal proporción y la calidad del programa garantizaban óptimas condiciones para la promoción de las compañías españolas en el circuito internacional. Desde 1988, habían actuado en Granada: Albert Vidal, Arena Teatro, Bekereke, La Tartana, Danat Danza, Los Rinos, La Carnicería, Carles Santos y Axioma.



José Luis Gómez. © Ros Ribas.

Vidal, uno de los maestros del teatro de dramaturgia no verbal, presentó allí en 1991 *Mundo, demonio y carne.* Después de una actividad internacional constante en Francia, Italia, Alemania, la India y Japón, Albert Vidal evolucionó hacia un tipo de acciones «telúricas», que encontraron su lugar de presentación en espacios no teatrales. Su *Monje del Caos* pudo verse aún en 1994 en el prestigioso ICA de Londres, poco antes de que Vidal trasladara su residencia a Mongolia y abandonara durante muchos años la actividad espectacular.

En la temporada del Central estuvieron presentes y coproducidas por ese teatro: La Fura dels Baus con *Noun,* Danat Danza con *Quedaré delante de los muros inmensos... A Kaspar*, Ananda Dansa con *Borgia Imperante*, Arena Teatro con *Expropiados*, el CNNTE con *Greek* y La Tartana con *El hundimiento del Titanic*.

El Festival Internacional de Granada y el Teatro Central de la Expo son raros ejemplos de contextos adecuados para la presentación y promoción internacional de los creadores españoles. Junto al de Granada, pudieron cumplir esa función durante estos años los festivales de Sitges, el Internacional de Madrid y algunos teatros como el Mercat de les Flors, lugar de referencia para las principales compañías catalanas de teatro y danza: Comediants, La Fura dels Baus, Zotal, Los Rhinos, o la Sala Olimpia, sede del Centro de Nuevas Tendencias Escénicas, dirigido por Guillermo Heras, que sirvió de referencia a compañías de teatro, como Arena, La Tartana, La Carnicería, y, sobre todo, de danza, mayoritariamente afincadas en Cataluña y la Comunidad Valenciana: Ananda Dansa, Vianants, Vicente Sáez, Yauzkari (Navarra), Lanónima Imperial, Metros, Nats Nus, Danat Danza, Mudances y Mal Pelo. El Teatre Obert fue también otra plataforma de producción y promoción de éstos y otros colectivos de teatro y danza contemporáneos.

Algunas de las compañías presentes en el Central coinciden con las más apoyadas por el INAEM en su programa de ayudas a giras en el extranjero (1990-1993). La Fura dels Baus fue la compañía que obtuvo una mayor cuantía global para giras en el extranjero, mayoritariamente en Europa. Los casos de Arena Teatro y Ananda Dansa resultan también significativos de una política cultural activa en el apoyo a la creación contemporánea. Arena Teatro, compañía dirigida por Esteve Graset en Alcantarilla (Murcia), consiguió tras su apadrinamiento por Ritsaert ten Cate, director del

Mickery Theater, un protagonismo internacional en los circuitos de teatro contemporáneo sorprendente teniendo en cuenta su corta trayectoria. Entre 1990 y 1993 ocupó la sexta posición en términos absolutos en las subvenciones del INAEM a giras en el extranjero (ayudas que se complementaban con un soporte de producción notable en la Comunidad de Murcia); y actuó en Europa, Estados Unidos y Latinoamérica. Algo similar cabe decir de Ananda Dansa (en este caso apoyada por la Generalitat Valenciana), que representó sus espectáculos *Homenaje a K*, *Destiada* y *Basta de danza* en Alemania, Bélgica, Italia, Canadá, Brasil y Colombia.

El éxito internacional de Arena Teatro se vio reforzado por la organización en Murcia de los Encuentros de Teatro Contemporáneo, a los que se invitó a numerosos artistas y programadores internacionales y donde se presentó en tres ediciones una muestra relevante de la creación española contemporánea. Los ETC constituyen otro ejemplo de esos contextos necesarios para la proyección internacional de la creación escénica, en este caso iniciativa de cuatro compañías: Arena, La Tartana, Bekereke y Zotal. Éstas, además de Atalaya, Cambaleo, Konic o Teatro del Norte, se vieron beneficiadas por la proyección internacional del teatro contemporáneo, y giraron mayoritariamente en el circuito europeo.

Sin embargo, los mayores apoyos institucionales en términos económicos fueron para compañías con más larga historia, como Comediants, Els Joglars, La Cuadra o el Teatre Lliure. Comediants giró por Estados Unidos, Latinoamérica y Europa. Els Joglars actuaron con *Yo tengo un tío en América* en festivales latinoamericanos y europeos e hicieron temporadas en París, Londres y Bonn. La Cuadra estrenó *Crónica de una muerte anunciada* (1990) en el Festival Latino de Nueva York y recorrió con éste y con su siguiente espectáculo, *Picasso andaluz o la muerte del Minotauro* (1992), los principales festivales americanos y europeos. Un caso singular es el de La Zaranda, que con un centro de proyección en el Festival Iberoamericano de Cádiz fue también uno de los grupos más apoyados, con un ámbito de gira esencialmente latinoamericano.

Pese al apoyo claro a la creación contemporánea independiente, aún existe una inercia que permitió la promoción, con fuertes ayudas estatales, de compañías de teatro dramático más convencionales que giraron también principalmente en Latinoamérica: José Sacristán, M.ª Paz Condal, Suripanta, así como operaciones singulares que adelantaban lo que en los años siguientes sería el auge de las productoras: el *Don Quijote* de Scaparro-Flotats recibió para una sola gira en Estados Unidos más fondos que la mayoría del resto de las compañías subvencionadas durante el período.

En cuanto al Teatre Lliure, fue uno de los principales beneficiarios de la importante actividad de promoción exterior realizada por el COPEC. Un convenio específico entre ambas instituciones permitió su presencia en la red Unión de Teatros de Europa y su participación en festivales de Budapest, Roma, Milán o París (Festival de Otoño), con obras de Müller, Koltès y Pirandello, dirigidas por García Valdés, Pasqual y Homar.

El COPEC acompañó en estos años el imparable éxito internacional de La Fura dels Baus, que, pese al abandono de Marcel·lí Antúnez y Andreu Morte, continuó las representaciones de *Suz/o/Suz* (1985), *Tier Mon* (1988) y *Noun* (estrenado en Nantes en 1990), además de protagonizar la inauguración de los Juegos Olímpicos con su *Mar Mediterrània* (1992).

La otra línea de actuación importante del COPEC, que se mantendría en los años siguientes, la constituyó el apoyo de la danza contemporánea. La figura más internacional fue, sin duda, Cesc Gelabert, muy presente en los circuitos alemanes y centroeuropeos. Vicente Sáez es otro de los coreógrafos con mayor presencia en estos años en Europa, junto a las ya citadas Lanónima, Metros y Danat.

Lanónima, dirigida por el coreógrafo vasco Juan Carlos García, coprodujo con el Holland-Festival de Ámsterdam, el Festival de Tardor de Barcelona y el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, su estilizado *Afanya't a poc a poc*, en la ciudad de Zagreb, donde recibió el Gran Premio del Festival. Ramón Oller y su compañía Metros estuvieron presentes en el Festival de Otoño de París de 1992 como representantes, junto a 10 & 10 Danza, dirigido por Mónica Runde y Pedro Berdayes, de la nueva Danza Contemporánea Española.

Ramón Oller compartió programa en 1994 en la Fundación Gulbenkian de Lisboa con Blanca Calvo (que pre-

sentó *Mármara*), Olga Mesa (*Derrière moi*) y Elena Córdoba (*Cuentos de amor*), en el contexto del Encuentro de Nueva Danza Ibérica. Las trayectorias de cada uno de ellos seguirían derivas muy diversas en los años siguientes.



En la imagen, los bailarines Cesc Gelabert y Noelia Liñana en el montaje *Psitt!! Psitt!!* © Ros Ribas.

Por la variedad de festivales y teatros que visitó cabe destacar la proyección internacional de Mudances, con los espectáculos *Atzavara*, estrenado en el Théâtre de l'Agora (Evry, Francia, 1991), y *Suite d'estiu*, estrenado en Vooruist Kunsten Centrum de Gante (Bélgica, 1993), así como de su coreógrafa, Àngels Margarit, que en paralelo presentó su *Solo para habitación de hotel* (estrenado en el Festival de Sitges de 1989) en Hamburgo, Montreal, Caracas... y lo continuaría presentando hasta 2004 en Australia, Suiza y Japón.

Cabe destacar igualmente el rápido acceso a los circuitos internacionales de una compañía formada más recientemente, Mal Pelo, fundada por María Muñoz y Pep Ramis, que en 1989 estrenó su primer espectáculo, *Quarere*, en coproducción del Teatre Obert y Klpastuk 89 (Leuven, Bélgica). *Lucas* (1990) fue coproducido por el Festival Danse a Aix y *Sur, perros del Sur* por la Biennale de la Danse de Lyon, el Théâtre de l'Agora de Evry y la colaboración del Jacob's Pillow Dance Festival de Massachusetts (EE. UU.). *Canción para los pájaros* y *La mirada de Búbal* contaron con el apoyo del South Bank Centre de Londres, Klapstuk 93 y Lantares/Vensten de Róterdam.

Otra compañía de reciente formación muy activa ya en este período fue Senza Tempo, formada por Inés Bouza y Carles Mallol. *Cuento sin título* (1993) fue coproducida por el Jacob's Pillow Dance Festival (además del Mercat y el Centre Dramatic d'Osona) y se presentó en Inglaterra y Alemania.

La renovación del teatro de calle fue la otra apuesta importante del COPEC, que utilizó la plataforma que le ofreció la Fira de Teatre al Carrer de Tárrega para la promoción de las nuevas compañías. La Fura dels Baus es uno de los grupos que habían surgido en los años ochenta de la transformación del teatro de calle de la generación anterior, la de Comediants. A La Fura se sumaron grupos como Sémola y compañías de formato menor, muy activas durante la década de los noventa. Aunque la sucesora más clara de Comediants, en el ámbito del teatro festivo, fue la valenciana Xarxa, que entre 1990 y 1993 realizó más de cincuenta actuaciones fuera de España.

En cuanto al teatro de humor, cabe destacar las giras y temporadas realizadas en estos años por La Cubana, Vol Ras y El Tricicle en festivales y teatros de Latinoamérica y Europa.

El tiempo de las regiones (1993-2000)

Después de 1993, la línea de apoyo a la creación escénica contemporánea visible en las políticas ministeriales y reforzada por algunas Comunidades Autónomas se vio truncada y afectó decisivamente al tipo de producciones que se proyectaron hacia el exterior.

Entre los factores que condicionaron la actividad teatral en este período cabría destacar los siguientes:

1. La sustitución de un modelo de producción basado en compañías independientes por un modelo basado en productoras. Pentación y Focus son dos de las empresas que lideran este modelo, repetido a menor escala en diferentes lugares. A él se adaptaron igualmente algunos grupos procedentes del teatro independiente.
2. Como consecuencia de lo anterior, se impuso un esquema más convencional de producción que buscaba su «seguro» en la dramaturgia y no tanto en la creación escénica. El resultado fue un nuevo teatro de repertorio, con puestas en escena de autores clásicos, consagrados o de actualidad internacional (de difícil exportación), o teatros apoyados en dramaturgos que en algunos casos dirigían sus propios textos o versiones.
3. La disolución de colectivos de creación contemporánea o bien su transformación en compañías que adoptaron el formato de productoras.
4. La desaparición o debilitamiento de festivales y contextos que habían servido para la programación internacional o la promoción externa de la creación contemporánea, como el Festival de Granada, el CNNTE, el Teatre Obert, etc.
5. La pérdida de relieve internacional de las producciones institucionales.
6. El proceso de descentralización de la política cultural, beneficioso en muchos aspectos, pero que provocó una dispersión de la oferta y dificultó la comunicación de información a las redes de programación internacionales.

En el ámbito de la danza, se observa una potenciación de las compañías de *ballet* español (Cristina Hoyos, Antonio Canales o Sara Baras) y de ballet clásico (Víctor Ullate, Ballet de Euskadi y Ballet de Zaragoza), paralela a la deriva de algunas compañías formadas en los años ochenta (como Metros, Diez y Diez o Lanónima) hacia formatos más convencionales. No obstante, en términos globales, siguió primando el apoyo a la danza contemporánea, aunque dentro de ella se hace necesario distinguir un sector de coreógrafos que cabría considerar bajo el epígrafe de «danza de creación».

Entre los nombres propios de la escena española en el ámbito internacional es de justicia subrayar el de Carles Santos. El singular músico valenciano fue uno de los pocos artistas programados por el Festival de Otoño de París: en 1992 con *Tramuntana Tremens,* en 1994 con *La grenya de Pasqual Picanya* y en 1996 con *Figassantos-Fagatrop, missatge al contestador: soparem a les nou.* La crítica francesa calificó a Santos como «un Wagner bajo el efecto de las anfetaminas»; lo cierto es que en el panorama cada vez más *correcto* de la producción española de gran formato, la obra de Santos constituía una gratificante y esperanzadora excepción. Así lo reconocieron los programadores europeos, que presentaron en sus teatros las «parodias revulsivas» (*Le Monde*) del compositor con mayor frecuencia que los españoles.

Sería a partir de 1999, año en el que Santos abrió con una exposición y varias acciones el Espai d'Art Contemporani de Castellón, cuando la presencia de sus espectáculos en España se nivelara con su actividad internacional. Ese mismo año, Santos sería el responsable de inaugurar con un concierto de piano el pabellón de España en la 48.ª Bienal de Venecia de 1999. Cinco antes, a Lluís Pasqual, a la sazón aún al frente del Teatro del Odeón, le encomendaron la dirección del área teatral de la Bienal. Lluís Pasqual presentó *Los caminos de Federico*, con textos de García Lorca, interpretados por Alfredo Alcón. La otra representación española en la Bienal de Teatro fue la de Eduardo Arroyo, que firmó la escenografía de *Splendid's*, de Jean Genet, en versión de Peter Handke y dirigida por Klaus Michael Grüber. Al igual que el músico Carles Santos, el pintor español en su faceta de escenógrafo era más conocido en Alemania que en España. Su colaboración con Grüber se remontaba a 1969, y desde entonces Arroyo había colaborado en numerosas ocasiones con el director alemán, y con otros directores

franceses y españoles. En este período, Arroyo acompañó a Grüber sobre todo en la puesta en escena de óperas, aunque es preciso destacar un proyecto singular: *Belice Mutter, Zarte Schwester* («Madre Lívida, Tierna Hermana»), de Jorge Semprún, en el Festival de Weimar de 1995.

Uno de los pocos directores con los que Arroyo había trabajado en España era otro germanófilo: José Luis Gómez (*La vida es sueño*, 1981). Gómez consiguió en 1995 el apoyo de la Comunidad de Madrid para fundar un moderno teatro de arte, el Teatro de la Abadía, que tres años después ingresó en el selecto club de la Unión de Teatros de Europa, dirigido por Giorgio Strehler (al que hasta el momento sólo pertenecía el Lliure). El espectáculo con el que se abrió este teatro, *El retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte*, de Valle-Inclán, realizó una extensa gira por ciudades europeas y latinoamericanas.

El Teatro de la Abadía es ejemplo de un modelo de teatro de repertorio de calidad, similar al del Teatre Lliure de Barcelona, que se repitió con peculiaridades diversas en otras ciudades españolas, sustituyendo, repitiendo o compitiendo con la actividad de los centros dramáticos nacionales o autonómicos.

La construcción de un repertorio que se apoya en el tratamiento contemporáneo de los clásicos (incluidos los clásicos del siglo xx) practicado por el Teatro de la Abadía es reconocible en formaciones que procedían del llamado «teatro contemporáneo» y que alcanzaron un reconocimiento internacional en este período: Ur Teatro, dirigido por Helena Pimenta y Atalaya, por Ricardo Iniesta. Tras el éxito de *El sueño de una noche de verano*, de Shakespeare, que recibió los premios del jurado y la crítica en el Festival Internacional de El Cairo en 1993, Pimenta se especializó en este formato que aplicó a puestas en escena realizadas con su compañía pero también por encargo de diferentes instituciones (*El sueño...* se repuso en 1999 en el Teatro de la Abadía). Ricardo Iniesta desarrolló en el TNT de Sevilla un modelo de escuela-productora similar al de Gómez en la Abadía, que le permitió escenificaciones contemporáneas de textos de Esquilo, Valle-Inclán y García Lorca, o puestas en escena de autores jóvenes, como *Exiliadas*, de Borja Ortiz de Gondra; con *Elektra* (1996), adaptada por Carlos Iniesta, Atalaya recorrió doce países de Europa, Asia, África y América, y obtuvo premios al mejor espectáculo en el Festival Mercosur de Argentina (2000) y el Festival Internacional de El Cairo (2001).

El Teatro Meridional, que había iniciado su trayectoria con un estreno en Casablanca, mantuvo una línea de producción de espectáculos bilingües, con estrenos sucesivos en Portugal y España; su montaje de *Ñaque, ou sobre piojos e actores* (1994), de Sanchis Sinisterra, y su *Romeo, versión montesca de la tragedia de Verona* (1996) recibieron diversos premios en festivales iberoamericanos.

Tanto Atalaya como Meridional recurrieron en algunos de sus montajes a una colaboración estrecha entre el equipo escénico y el dramaturgo que firma el texto. Éste fue el procedimiento habitual en otras muchas compañías de este período, entre ellas el Teatro del Temple en Zaragoza, que había coproducido su *Calígula*, de Camus (1992), con el Centro di Ricerca Teatrale de Milán, y que giró el *Goya* (1996) de Alfonso Plou por diversas plazas latinoamericanas; o el de colectivos como Tanttaka, de San Sebastián, que giró internacionalmente *El florido pensil* en 1999; Jácara, de Alicante, que obtuvo éxitos y algún premio internacional con *El aumento* (1996), escrita y dirigida por Sergi Belbel, etc.

En general, todos estos grupos, representativos de diversos modos de entender el teatro de arte o de creación dramatúrgica, circularon mayoritariamente, con las excepciones ya apuntadas, en el ámbito iberoamericano. Otras compañías, que cabría considerar en esta línea, combinaron su producción de repertorio en sala con trabajos de calle, payasos y animación, lo cual les abrió más posibilidades de promoción exterior: un ejemplo de ello es el Teatro Guirigay, que presentó sus espectáculos de animación en Alemania, Francia, Portugal, Estados Unidos, Costa Rica, Cuba o Venezuela, y que en 1996 realizó dos coproducciones con Portugal y Brasil sobre la influencia de las raíces ibéricas en el nordeste brasileño: *La ópera del Maíz y El reino deseado.*

No obstante, el teatro de calle y animación siguió teniendo sus principales representantes en Comediants y Xarxa, seguidos a distancia por otros grupos también de larga trayectoria como Axioma, de Almería, más activo en el circuito nacional que en el internacional. Comediants, entre otras muchas actuaciones, presentó *Opera mundi* en Río de Janeiro en 1994, retomó *Dimonis* en Serbia y

Montenegro en 1997, giró con *Antología* por Marruecos en 1998, apoyado por el Instituto Cervantes, y actuó con espectáculos de calle en Tokio en 1998 y con *Xauxa Mediterrània* en Sídney en 1999. Xarxa recorrió el mundo con sus espectáculos *Nit màgica*, *Foc del mar* y *Veles e vents*; aunque su circuito fue mayoritariamente centroeuropeo (Portugal, Francia, Bélgica, Alemania, Holanda, Italia), Xarxa presentó también sus espectáculos de gran formato en Moscú, Vilna, Cracovia, Copenhague, Caracas, San José de Costa Rica y otras ciudades de Latinoamérica. En 1997, el Instituto Cervantes organizó en París la presentación de un nuevo libro de la compañía.

Junto a Comediants y Xarxa, la imagen del teatro español en el mundo siguió yendo de la mano de otros dos grupos de dramaturgia no verbal: La Fura dels Baus y Sémola. A la gira de sus nuevos espectáculos, *M.T.M.* (1994), estrenado en Lisboa, *Manes* (1996) y *F@usto, Versión 3.0* (1998) se añaden sus producciones operísticas (*El martirio de san Sebastián* se presentó en Roma y Cagliari en 1997 y *La condenación de Fausto*, en Salzburgo en 1999), de macroespectáculos (como *Um Sonho Bon* en el estadio Maracaná de Río de Janeiro en 1994) y de eventos (como *El molde*, para Volkswagen en Venecia, 1996), así como sus cursos y obras en proceso impartidos o realizados en Lisboa, São Paulo, México, Amberes, Buenos Aires, Berlín, Helsinki, Friburgo, Bruselas. Sémola, por su parte, presentó sus impactantes espectáculos visuales, especialmente *In concert* y su gran éxito *Híbrid*, en festivales de Alemania, Bélgica, Francia, Holanda, Portugal, Polonia, Inglaterra, Yugoslavia, Brasil, Venezuela, Argentina e Israel.

Els Joglars, La Cuadra y La Zaranda siguieron conservando y, en algún caso, ampliando sus respectivos circuitos. Tras las temporadas internacionales de *Yo tengo un tío en América*, las siguientes de Els Joglars tuvieron un carácter más nacional, si bien *Ubú President* fue conocido en el Reino Unido gracias a una grabación de la BBC y *La increíble historia del Dr. Floit & Mr. Pla* se presentó en la Bienal de Bonn de 1998. No obstante, fue el *Daaalí* de Boadella (1999) el espectáculo que les devolvió con claridad a los circuitos europeos y latinoamericanos.

Si Boadella explotó la figura de Dalí, Távora volvió sobre Carmen para producir su ópera andaluza, con corrida de toros incluida, que se presentó en su versión completa fuera de España en Nimes (1998) y en su versión reducida en más de cuatrocientas ocasiones hasta el año 2000, en lugares tan remotos como Adelaida y Perth (Australia), Wellington (Nueva Zelanda), Hong Kong, Singapur y Tokio, además de visitar diversos festivales de Estados Unidos, México, Colombia, Brasil y otros países europeos. Ha sido el espectáculo más representado de La Cuadra en toda su historia, algo que confirma la calidad contrastada de la compañía, pero también la persistencia de los tópicos sobre la imagen de España en el exterior que el *mito* creado por Merimée contiene.

La Zaranda, que desde sus orígenes se empeñó precisamente en contrarrestar esa imagen profundizando en las *honduras* de la experiencia y de la identidad andaluzas, produjo en este período dos nuevos espectáculos, *Obra póstuma* (1995) y *Cuando la vida eterna se acabe* (1997), que además de girar en el circuito iberoamericano, donde el grupo ya estaba consolidado, fueron presentadas en festivales de Nueva York, París y Bonn. Especialmente relevante fue su presentación en el festival Theater der Welt de Berlín en el año 2000.

Estos grupos (Comediants, Xarxa, La Fura, Sémola, La Cuadra y La Zaranda) componen el bloque de compañías o empresas más apoyadas tanto por el INAEM como por las instituciones autonómicas (COPEC, Junta de Andalucía y Teatres de la Generalitat) durante el período en sus salidas al exterior. Todos ellos recibieron, por ejemplo, más de 10 millones de pesetas del INAEM en ayuda a giras; La Cuadra fue la compañía más apoyada por la Junta, y La Fura, la más apoyada por el COPEC.

El segundo bloque más apoyado por el INAEM es el de las productoras, si bien el volumen de las subvenciones concedidas a estas empresas no coincide con la incidencia exterior de sus productos. Un ejemplo de ello fue la representación de *El gran teatro del mundo* en el Vaticano en el año 2000 a cargo de Lope de Vega Producciones. La viabilidad comercial de algunos temas del Siglo de Oro español fue aprovechada, con mayor continuidad, por otra de las grandes productoras, Pentación, apoyándose en este caso en el trabajo actoral de El Brujo para la recuperación del *Lazarillo de Tormes* (1992), que aún en 1998 giró en Francia con la ayuda del Instituto Cervantes, o *El pícaro* (1996), de Fernán Gómez, además de explotar la po-

pularidad cinematográfica o televisiva de determinados actores.

El fuerte apoyo público a éstas y otras productoras, unido al ya comentado a los teatros de arte y creación dramatúrgica, constituye la principal novedad del período. Sin embargo, esta decisión política no afectó decisivamente a la imagen del teatro en el exterior, que siguió dominada por Els Joglars, Comediants, La Cuadra, La Fura, Sémola y Xarxa. Eso sí, impidió un relevo generacional en ese sector de la creación escénica española.

Nombres nuevos (tras lo que se reconocen largas trayectorias en el circuito nacional) aparecieron en el ámbito del teatro de títeres: La Fanfarra (Teatre Malic, Barcelona), Bambalina Titelles (Valencia) y Espejo Negro (Málaga). En cuanto al teatro de humor, además de los ya consolidados Tricicle, Vol Ras y La Cubana, comenzaron a tener una presencia internacional más constante *Imprebís* y los artistas producidos por Yllana (Teatro Alfil), entre cuyos espectáculos destaca *Glub glub*, que llegó a ser presentado en el I Festival Internacional de Comedia de Singapur.

Lo que se desprende del análisis de las subvenciones a giras en el extranjero, como del análisis de las subvenciones a producción en sus diferentes modalidades, es, además de la interrupción de las ayudas al teatro de creación y la apuesta por las productoras y el repertorio, un mayor eclecticismo en el reparto que sin duda responde a la complicidad con o subordinación a las decisiones tomadas en cada comunidad autónoma para el apoyo de las compañías y empresas propias. Y esto afecta tanto a la dirección general de teatro como a la de danza. Pero también a las subvenciones concedidas por el Ministerio de Asuntos Exteriores.

Un ejemplo claro de ese eclecticismo es el programa elaborado por el Ministerio de Educación y Cultura para presentar la obra de autores españoles actuales (vivos) en Latinoamérica: *Daaalí*, de Els Joglars; *La Fundación*, de Antonio Buero Vallejo; *El florido pensil*, de Andrés Sopeña; *Cuando la vida eterna se acabe*, de La Zaranda; *Los hermanos Pirracas en Nemequitepá*, de Esteve y Ponce; *La pantera imperial*, de Carles Santos; *Frida K*, de Gloria Montero, y *Mujeres*, de Mercé Rodoreda.

En este contexto, destacan aún las carreras internacionales de artistas inclasificables. Junto a la consolidación internacional de Carles Santos, cabría reseñar la presencia de Fátima Miranda en escenarios europeos y americanos. Como Santos, Miranda procedía de ese espacio híbrido entre la música contemporánea y las artes visuales y sus espectáculos, multidisciplinares e inclasificables, tuvieron un difícil encaje en el circuito español, pero una excelente acogida de distribución y producción, especialmente en Alemania. Su circuito incluyó tanto espacios y festivales de música como teatros y festivales multidisciplinares: el Hebbel Theater acogió casi todas sus producciones, y *Las voces de la voz, Concierto en Canto*, *Diapasión* y *Artesonado* se presentaron, por ejemplo en el festival Taktlos de Berna (1992), el Kampnagel de Berlín (1995), el Festival Internacional de Arte Contemporáneo de León-Guanajuato



Fotografía del espectáculo *Imprebís*. © Julio Moya.

(México), el Audo Art Festival de Cracovia (1997) o la Expo de Lisboa de 1998, entre otros muchos.

Otra figura inclasificable es la del ex furero Marcel·lí Antúnez, que sorprendió con *Epizoo* (1994), una acción escénica interactiva que causó gran impacto en el Museo X Teresa de México y que fue presentada en centros y festivales dedicados tanto a la creación escénica como a las artes visuales y electrónicas, y en menor medida con *Afasia* (1998).

Con un planteamiento escénico casi antagónico al de Antúnez, pero con la misma capacidad de provocación, habría que referirse a otra figura que comenzó en este período a hacerse valer en los escenarios internacionales: Calixto Bieito (1963), el director de escena que tomaría en los años siguientes el relevo de Núria Espert o Lluís Pasqual en los escenarios internacionales. Como otros muchos directores de su generación, Bieito, después de una acogida regular de sus primeras grandes producciones, tuvo que regresar al pequeño formato para granjearse un prestigio y realizar el obligado paso por las salas alternativas (Sala Beckett y Artenbrut), refugio de la creación escénica española durante la década de los noventa. Pero, a diferencia de creadores más arriesgados, Bieito, que concentró su audacia en la puesta en escena de obras de repertorio, consiguió con facilidad volver al gran formato (*El rei Joan*, de Shakespeare, 1995) y poco después irrumpir en el circuito internacional a través del Festival de Edimburgo, que programó *La verbena de la paloma*, de Tomás Bretón, en 1997, y que consagró al director con su puesta en escena de *La vida es sueño*, de Calderón (1998), al ritmo del cante de Miguel Poveda. Al año siguiente, además de sus puestas en escena para el Teatre Nacional de Catalunya, Bieito dirigió la ópera de Haydn *Il mondo della luna*, en Maastricht (Holanda) y una versión en inglés de su aclamada puesta en escena de *La vida es sueño* en el Centro Barbican de Londres.

No tuvo tanta suerte uno de sus coetáneos, Rodrigo García, que habría de esperar hasta el inicio de la siguiente década para acceder al circuito internacional: el empeño en dirigir sus propios textos y lo innovador de sus ideas dramatúrgicas y escénicas encontraban difícil acomodo en el ambiente, mucho más conservador que el catalán, de la escena madrileña. Sus obras, sin embargo, circularon en francés y fueron estrenadas por otro director de la misma generación, Óskar Gómez, que debido a las dificultades para producir con su compañía Legaleón en Irún, se trasladó a Ginebra y fundó un nuevo colectivo, L'Alakran, con el que estrenó *Carnicero español* (1997) y *Tómbola Lear* (1998), trabajos que le valieron un contrato como compañía residente en el Théâtre Saint Gervais de Ginebra hasta el año 2003.

Otro actor-director que se trasladó fuera en este período es Toni Cots. A finales de los años ochenta había sido responsable del Festival de Sitges y del Teatre Obert, desde donde impulsó notablemente la producción contemporánea tanto teatral como dancística. En Copenhague, dirigió durante tres años un proyecto denominado Teatro Europeo, después de lo cual se incorporó al Terranova Teatret. En 1996 dirigió *Bilad al Sudan*, un proyecto sobre la guerra civil en Sudán por encargo del Festival Images of Africa, y en 2000, *Un viaje como ningún otro*, sobre las cuestiones de la emigración, los refugiados y Dinamarca como país de asilo, para el Museo Nacional de Dinamarca y el Festival Images of the World.

En el ámbito de la danza, el apoyo a la creación contemporánea se mantuvo en mayor medida que en el del teatro, si bien durante la década de los noventa se persistió en un modelo de «contemporáneo» inalterable, que facilitó la tendencia hacia el repertorio y dificultó el riesgo de la creación.

La figura incuestionable siguió siendo Cesc Gelabert. Su compañía, Gelabert-Azzopardi, fue residente («a tiempo parcial») en el Hebbel Theater de Berlín, que coprodujo (con el Teatre Lliure de Barcelona) buena parte de sus espectáculos de la década de los noventa, entre ellos, *Augenlied* (1995) e *Im (Goldenen) Schnitt* (1996), de Gerhard Bohner, con música de J. S. Bach. No fue el único teatro berlinés donde Gelabert presentó sus piezas: *El jardiner,* recreación del mundo de Joan Miró con la colaboración de Frederic Amat y Carlos Miranda, se presentó en la Akademie der Künste, lugar donde Bohner estrenara en 1986 el original de *Im (Goldenen) Schnitt*.

Gelabert-Azzopardi contaron con el apoyo decidido del COPEC para sus giras internacionales, al igual que otras compañías catalanas como Lanónima Imperial, Metros, Nats Nus y Mudances. Àngels Margarit siguió reali-

zando los estrenos absolutos de alguno de sus espectáculos fuera de España: *Arbre de Té* se estrenó en el Festival de Kampnagel (Hamburgo) de 1996 y a continuación en el Théâtre de la Bastille (París), el Vooruit Kunstencentrum de Gante, el Lantaren/Venster de Róterdam y el Helsinki Act Festival.

Ramón Oller y Juan Carlos García, además de las giras con sus propias compañías, realizaron coreografías para diferentes *ballets* nacionales e internacionales. Las piezas concebidas por Oller para la Compañía Nacional de Danza y el Ballet Nacional ocuparon un lugar destacado en las giras internacionales de ambas compañías, especialmente *La Celestina* (1998), con música de Carmelo Bernaola y dirección de Adolfo Marsillach, por encargo de Aída Gómez. También Juan Carlos García cumplió en este período encargos de *ballets* de Florencia, Berlín y Amberes.

El coreógrafo valenciano Vicente Sáez mantuvo un imparable ascenso en los circuitos internacionales, tanto con las producciones de su propia compañía *Fénix* (1995), *Atman* (1997) y *Lilah* (1998), como con sus coreografías para otras compañías o teatros de ópera. Cabe destacar la presentación en marzo de 2000 de su espectáculo *Fénix* en el Joyce Theatre de Nueva York, espacio emblemático de las grandes compañías contemporáneas y posmodernas neoyorquinas. *Lilah*, basada en el Misterio de Elche, se estrenó en la Bienal de Danza de Lyon y giró más tarde por Bélgica, Holanda, Inglaterra, Austria, Estados Unidos, Noruega, Grecia e Israel. La compañía de Vicente Sáez figura entre las más subvencionadas (junto con Gelabert-Azzopardi, Metros y Lanónima) tanto por las instituciones estatales (INAEM y Asuntos Exteriores) como por las autonómicas (COPEC y Teatres de la Generalitat) para sus giras y proyectos internacionales.

Otra compañía con una gran actividad fue Mal Pelo. El solo *Dol* se estrenó en el Jacob's Pillow Dance Festival 1994 (EE. UU.) y contó con la coproducción del Théâtre de l'Agora, Scene Nationale d'Evry (Francia); el espectáculo de grupo *La calle del imaginero* en el Internationales Sommertheater Festival de Hamburgo de 1996; y la *Canción de Bernabé*, coproducido por el South Bank Centre de Londres, en el Drodesera Festival de 1997 (Italia). Sus siguientes producciones, *Orache* (1998) y *El alma del bicho* (1999), contaron también con coproducciones internacionales (Francia, Italia, Bélgica) y se distribuyeron principalmente en el circuito europeo.

Senza Tempo vivió unos años de fuerte actividad internacional, que se fue incrementando hacia el final del período. Sus piezas breves de calle, la *Trilogía del agua*, que se inicia con *Capricho* en 1994, continúa con *Lazurd, viaje a través del agua* (1998) y se cierra con *Zahoríes* (2000), le aseguran una presencia internacional constante, hasta el punto de que el porcentaje de presentaciones de esta compañía en el exterior a finales de los noventa es muy superior al de representaciones en España; Holanda, Portugal, Francia, Polonia, Alemania e Inglaterra fueron los principales países de destino.

También Provisional Danza, dirigida por Carmen Werner, recurrió a los espacios exteriores para ampliar sus posibilidades comunicativas y estilísticas. En 1995 participó en la sección «Espacios insólitos» del Festival Madrid en Danza con una pieza para fachadas que implicó el entrenamiento de los bailarines con alpinistas. La experiencia se repitió en años siguientes y aseguró a la compañía una mayor capacidad de distribución internacional de sus propuestas a finales de los años noventa.

La evolución de algunas compañías de contemporáneo hacia formatos de *ballet* o hacia formatos de calle mostraba un cierto agotamiento del modelo que tantos éxitos brindó a la danza contemporánea (especialmente a la catalana y valenciana) desde mediados de los años ochenta hasta mediados de los noventa, y que, no obstante, continuó apoyándose sin reservas desde las instituciones públicas durante los años siguientes.

En contraste con ese progresivo agotamiento, comenzaban a hacerse visibles otros creadores que iniciaron su trabajo autónomo, como Mal Pelo, a finales de los ochenta o principios de los noventa. En Cataluña Ana Eulate, Sol Picó, Erre que Erre, Lapsus y Marta Carrasco. En Madrid Mónica Valenciano, Elena Córdoba, Olga Mesa y La Ribot. Las dificultades de producción y distribución, mucho mayores que las encontradas por las compañías de los ochenta, obligaron a la creación de asociaciones como La Caldera y La Porta en Barcelona o UVI, en Madrid. Desde estas asociaciones se trató de ingresar en redes de creación y programación internacionales con anclajes también en salas alternativas como Pradillo, La Fundición, Beckett, Nasa, En



Nacho Duato. © Bernardo Doral.

danza o Galán. En este contexto, Blanca Calvo y La Ribot impulsaron un ciclo internacional, Desviaciones, que sirvió como contexto de exhibición, reflexión, intercambio y promoción, decisivo sin duda para la proyección exterior de muchos de estos artistas en los primeros años del siglo XXI.

No obstante, artistas como Olga Mesa y La Ribot contaron con una actividad internacional importante durante este período. Olga Mesa estrenó en Nueva York algunas de sus primeras piezas y desde 1994 produjo sus espectáculos apoyándose en residencias y coproducciones con teatros y festivales de Portugal, Francia, Bélgica, Austria y Suiza. En cuanto a La Ribot, las sucesivas entregas de *Piezas distinguidas* le aseguraron a la coreógrafa madrileña un éxito internacional creciente, con presentaciones en lugares tan relevantes como el ICA de Londres, el Théâtre de les Abesses de París, el Centro Cultural de Belem de Lisboa, la Sommerszene de Salzburgo, el Habamah Theater de Jerusalén, el Podewill de Berlín, y festivales internacionales de Amberes, Lille, Montpellier, Lucerna, Nottingham, Viena, Palermo, Glasgow, Zagreb, Praga o Los Ángeles. Ya con *Socorro Gloria* (1991) había actuado en el Lincoln Center de Nueva York. Y, después de su traslado a Londres en 1998, su presencia en los circuitos internacionales de la mano de Arstadmin sería constante.

La coreógrafa Olga de Soto se había trasladado a Bruselas seis años antes, en 1992. La capital valona ha sido lugar de formación y residencia elegido por otros artistas españoles desde principios de los ochenta: Charo Calvo, colaboradora (como compositora e intérprete) de Wim Vandekeybus, Marian del Valle o, más recientemente, Ion Munduate y Amaia Urra. Olga de Soto fundó en 1995 la compañía Abaroa, con la que compuso diversas piezas breves reunidas en *Paumes* (1996-1997), espectáculo al que siguieron *Autre* (1999), *... des rhizomes...* (1999) y *Par une main et par le vent mais l'air est immobile* (1999). Coreógrafa en residencia en la Raffinerie/Centre Choréographique de la Communauté Française de Bruselas (1999-2002), sus espectáculos se han exhibido en los circuitos de vanguardia europeos, con una lamentablemente escasa incidencia en España.

En el ámbito del *ballet*, las dos figuras incuestionables son las de Víctor Ullate y Nacho Duato, que sucedió al anterior como director de la Compañía Nacional de Danza en 1990. Duato fue capaz de mantener una presencia constante en los principales escenarios de *ballet* y ópera internacionales, cosechando éxitos de público y elogios de la crítica en Alemania, Canadá, Francia, Suiza o Nueva Zelanda, tanto con coreografías propias como con coreografías encargadas a otros artistas. Las suyas, por otra parte, han engrosado el repertorio de prestigiosas compañías, como el Cullberg Ballet, el Nederlands Dans Theater, Les Grans Ballets Canadiens, el Ballet de la Ópera de Berlín, el American Ballet Theater, etc.

Ullate, al frente de su propia compañía desde 1988, trató de encontrar una fusión de la danza clásica y el flamenco (*Arraigo*, *El amor brujo* o *Jaleos*), en la conformación de un estilo propio que fue muy demandado. Su coreografía *Don Quijote* (1997) recibió excelentes críticas durante su presentación en el City Center de Nueva York y, junto con *El amor brujo* (1994), fue el espectáculo mas representado de la compañía durante el período.

Otras compañías de *ballet* que tuvieron incidencia en el exterior, y que fueron financiadas con fondos regionales, fueron el Ballet Clásico de Euskadi (que desapareció tras una existencia muy breve) y el Ballet de Zaragoza. La presencia del Ballet Nacional de España, del cual han surgido numerosas figuras del español y flamenco, se hizo no-

tar en festivales como el de Spoleto, la Bienal de Lyon o el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá.

Finalmente, habría que aludir a una renovación de la danza española de la mano de artistas y compañías que, fieles a la tradición, se esfuerzan en introducir rigor y calidad estética en un tipo de espectáculo que, por otra parte, sigue siendo el formato escénico más demandado en el exterior y más asociado a la imagen de la cultura popular española. Cristina Hoyos, Antonio Márquez, Antonio Canales, Joaquín Cortés, Carmen Cortés, Sara Baras, María Pagés, Antonio Najarro, Israel Galván, Aída Gómez y Eva Yerbabuena son algunos de los protagonistas de este fenómeno. El Ballet Nacional de España, lastrado por la falta de continuidad en el cargo de sus sucesivos directores, fue, no obstante, cantera de muchas de esas grandes figuras y presentó sus coreografías por todo el mundo. Cabe destacar la gira norteamericana realizada en 1998 con motivo del vigésimo aniversario de la compañía, que comenzó en el City Center de Nueva York y continuó en Miami y California, presentando piezas de artistas tan diversos como Ramón Oller, Eva Yerbabuena y la propia Aída Gómez, directora del Ballet Nacional en ese momento. El apoyo a la danza española se iría incrementando en los años siguientes, tanto por parte del INAEM como por parte del Ministerio de Asuntos Exteriores.

El ámbito europeo (2001-2005)

El inicio del nuevo siglo coincide con una inflexión de las tendencias y, en algún caso, de las inercias observadas durante los ocho años anteriores. A lo largo del quinquenio se produce por fin un cierto relevo generacional, con la incorporación al circuito internacional de autores-directores, coreógrafos y compañías, muchos de los cuales habían estado activos en los circuitos alternativos, pero no habían encontrado el apoyo o los contextos necesarios para su proyección exterior. En parte, el desbloqueo se produjo por una ocupación del espacio europeo de producción cultural (mediante talleres, colaboraciones y residencias) por parte de artistas individuales que en algún caso trasladaron su residencia fuera de España. Igualmente, fue decisiva la aparición de nuevos contextos de exhibición y distribución, o el relevo en los puestos de responsabilidad de determinados teatros y festivales, lo que facilitó una mayor internacionalización de las programaciones.

Respecto a la dirección de escena, los primeros años del siglo son los de la consolidación definitiva de Calixto Bieito, vinculado a la productora Focus y al Teatre Romea de Barcelona, pero responsable también de numerosas producciones teatrales y operísticas en otras ciudades europeas: sus versiones de Shakespeare y de Mozart fueron acogidas inevitablemente con polémica en Salzburgo, Londres, Edimburgo o Berlín, polémica que le ha convertido en uno de los directores más mediáticos del teatro europeo. Junto a él, es preciso destacar a Àlex Rigola, director del Teatre Lliure desde 2003 y uno de los artífices de otro impulso de renovación e internacionalización de la escena catalana, que ha favorecido la presencia de sus propias producciones y otras estrenadas en el Lliure en el circuito europeo.

En cuanto a las compañías surgidas del teatro independiente, su protagonismo internacional se fue matizando, bien por la concentración en el circuito nacional (en el caso de Els Joglars), bien por el creciente protagonismo de otros artistas y grupos. No obstante, La Fura dels Baus y Sémola Teatre mantuvieron sus circuitos internacionales, tanto en Europa como en Latinoamérica. La Cuadra, en cambio, no ha conseguido repetir el éxito mundial de *Carmen*, aunque no por ello haya dejado de estar presente en festivales internacionales con su *Don Juan* (2000) y su *Carmina Burana* (2003). La Zaranda, finalmente, continuó muy presente en el circuito iberoamericano.

Comediants y Xarxa siguen liderando la imagen del teatro festivo español en el exterior. Comediants se ha ido especializando en la producción de eventos especiales y espectáculos para inauguraciones y clausuras; Xarxa, sin renunciar a ello, giran más bien con sus producciones propias: *Déus e bèsties* y *Tombatossals*. Guirigay, integrante de la Red de Compañías Europeas Magic Net, coprodujo con actores de Alemania, Holanda, Noruega e Inglaterra *El sueño de una noche de verano* (2003) y con compañías de Polonia y Holanda *El poeta hambriento* (2004).

El apoyo a las productoras y al teatro de repertorio continúa durante este período. Y ello permitió la promoción externa de compañías o productoras como Tomás



Imagen del espectáculo *666* de la compañía Yllana. © Julio Moya.

Gayo, Rayuela, Focus, Yllana L'Om, etc., que en su conjunto arrebataron al grupo anterior el liderazgo en las subvenciones a giras en el extranjero por parte del INAEM, si bien la incidencia real de sus producciones y de sus lenguajes escénicos sigue sin ser comparable a la de Joglars, Comediants, La Cuadra, La Fura o Sémola. En cuanto a los colectivos de creación dramatúrgica (Ur, Meridional, Teatro del Temple, Animalario o Imperdible) ganan protagonismo en la escena nacional, pero siguen manteniendo una tímida presencia en la escena internacional, principalmente iberoamericana. De ellos, fue el Teatro Meridional el que contabilizó más participaciones en festivales e incluso temporadas en teatros de Argentina y Chile, gracias al éxito de su espectáculo *Qfwfq, una historia del universo* (1999), a partir de textos de Italo Calvino. El Teatro del Temple sacó partido de nombres con gancho en los títulos de *Buñuel, Lorca, Dalí*, de Alfonso Plou (2000), y *Picasso adora la Maar* (2003). Y Animalario produjo algunas de las incisivas piezas de Juan Mayorga, que, sin embargo, no han girado por el momento demasiado fuera de España.

El teatro de títeres siguió estando representado por compañías como Bambalina Titelles, que a partir de 2000 comenzó a realizar proyectos más ambiciosos en coproducción o colaboración con la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, el Instituto Valenciano de la Música, el Instituto Cervantes y el Ministerio de Asuntos Exteriores, lo que le permite girar por Estados Unidos, México, Canadá, América Central y del Sur, Marruecos y el este asiático. El Teatro Corsario, de Valladolid, continúa las giras de *Vampiria* (1997), dirigida por Jesús Peña, por diversos festivales europeos. Y Espejo Negro, tras el éxito de *Heroína* (1995), da un importante salto adelante en el circuito internacional con *La cabra* (2000), un espectáculo de calle con muñecos de gomaespuma entre los que figuran «Tarara», la cabra y varias bailaoras. La Fanfarra del Teatre Malic, Mambrino o Titiritrán completan la nómina de grupos de títeres con mayor actividad internacional.

Otro tipo de *títeres* son los que utiliza Pep Bou en sus singulares espectáculos de animación, que continuaron mostrándose en un amplio circuito exterior. *Ambrossia* (1997), por ejemplo, se presentó desde 1999 en Gran Bretaña, Italia, Alemania, Francia, Hong Kong, Finlandia, México o Nueva Zelanda; y su primera producción de pompas de jabón, *Bufaplanetes* (1982), aún continúa en gira, junto a *Ambrossia* y *Diàfan* (2002). Pep Bou ha colaborado además como escenógrafo y director en los montajes de la coreógrafa Marta Carrasco, cuyos tres primeros espectáculos, *Aiguardent* (1995), *Blanc d'ombra* (1997) y *Mira'm* (2000), han girado desde su estreno por diversos escenarios europeos y americanos.

Marta Carrasco fue una de las coreógrafas participantes en un programa de difusión de la danza contemporánea española iniciado por el Instituto Cervantes en el año 2002, que permitió la presentación de trabajos de Lanónima Imperial, Losdedale, Sol Picó, Vicente Sáez, Ante Pavic, Senza Tempo, la Compañía Nacional de Danza 2, Mal Pelo, Nats Nus, Olga Mesa y Mónica Valenciano en centros o teatros colaboradores del Instituto Cervantes en todo el mundo, y que concluyó con la producción de *Atlas*, de Mal

Pelo, por encargo del Instituto para la conmemoración del cuarto centenario del *Quijote*. De hecho, la danza contemporánea y especialmente la danza de creación experimentaron un fuerte impulso en este período.

También el flamenco, gracias a la actividad de algunas compañías ya citadas, como las de Cristina Hoyos, María Pagés y Sara Baras, y otras de éxito creciente, como las de Antonio Najarro, Israel Galván, el Nuevo Ballet Español o Eva Yerbabuena. El Nuevo Ballet Español, activo desde 1994, triunfó con su espectáculo *Furia* (2000), con el que ha participado en la Bienal de Venecia, los festivales de Kuopio y Tampere (Finlandia), y el Flamenco Arts Festival de Nueva York, además de girar extensamente por diversos países europeos. Eva Garrido Yerbabuena, que firmó alguna coreografía muy celebrada para el Ballet Nacional de España, empezó a ser conocida internacionalmente gracias a sus colaboraciones con Mike Figgis en películas como *Sensaciones de mujeres* (1997) y *Hotel* (2001), así como por su actuación en Wupperthal invitada por Pina Bausch en 1998. Desde el estreno de *Eva* (1998), primera producción de su compañía, sus espectáculos *5 mujeres 5*, *La voz del silencio* y *A cuatro voces* han cautivado tanto en escenarios de flamenco como en escenarios más acostumbrados a la danza contemporánea.

Israel Galván es el coreógrafo que más lejos ha llegado en la renovación de la visualidad y el concepto de sus espectáculos, animado por su colaboración con el artista Pedro G. Romero, autor del guión de *Abecedario* (1999), homenaje a J. L. Borges, y director artístico de *Mira! Los zapatos rojos* (1998), *La metamorfosis* (2000), inspirado en el texto de Kafka, y *Galvánicas* (2002). En estos últimos cinco años, sus espectáculos se han presentado en Europa, Japón, Estados Unidos y América Latina.

En contraste con el apogeo de la danza española, el *ballet* clásico sufre una importante crisis. Las prácticamente inexistentes compañías de *ballet* clásico en España hacen que haya un éxodo masivo de bailarines al exterior. Muchas de las grandes figuras son contratadas por compañías de otros países; ante la imposibilidad de crecimiento en el contexto nacional, bailarines como Ángel Corella, Tamara Rojo, Igor Yebra, Lucía Lacarra, Jesús Pastor, Víctor Jiménez o Ruth Miró desarrollarán su carrera en diferentes *ballets* internacionales.



Cartel del espectáculo *Sueños* de la compañía Sara Baras con motivo del festival «¡Fiesta! 2005» en Filipinas.

En el ámbito de la danza de creación, entre las compañías y artistas que ganaron protagonismo en estos años figuran La Ribot y Olga Mesa, Olga de Soto, Mónica Valenciano, Sol Picó y Marta Carrasco, Kiting Kita, Erre que Erre, Andrés Corchero, Tomás Aragay, La Imperdible y El Ojo de la Faraona. En Cataluña, el nuevo impulso a la danza se corresponde con una mayor atención por parte de los teatros públicos, que ofrecen residencias de larga duración a compañías como Gelabert-Azzopardi (Teatre Lliure), Marta Carrasco y Sol Picó (Teatro Nacional). Desde el año 2002, Sol Picó ha presentado *Bésame el Cactus*, *Dona Manca o Barbi Superestar* y *Paella Mixta* en diferentes teatros y festivales de Francia, Italia, Croacia, Alemania, Argentina, Argelia, México, Irlanda, Bélgica, Grecia, Gran Bretaña, Canadá y Filipinas.

No todos los artistas gozaron de tantas (y merecidas) facilidades como Sol Picó y Marta Carrasco. La consolida-



La bailarina Olga Mesa durante una de sus representaciones. © Laura Arlotti.

ción internacional de La Ribot fue posible gracias a su prolongada residencia en Londres primero (trabajando en colaboración con Artsadmin y Live Art Development Agency) y en Ginebra después (con Paranoo Producciones). Además de las giras de sus *Piezas distinguidas* y sus espectáculos de grupo (*El gran game*), es preciso destacar la presentación en 2003 de *Panoramix* (un espectáculo-instalación de la integral de las piezas) en la Tate Modern de Londres, el Reina Sofía de Madrid y el Centro Georges Pompidou de París. Su siguiente trabajo, *Los 40 espontáneos*, se estrenó en Brest (Francia) y se ha presentado en Oporto, Ginebra, Río de Janeiro, París (Festival de Otoño), Toulouse y Londres (aún no en España).

La vinculación con el Théâtre de la Ville de París y el Centre Nacional de la Danse fue tan importante para La Ribot como para Olga Mesa: tras varios años de residencias y giras europeas con *Daisy Planet* y *Suite au dernier mot* (2002), Mesa fue invitada como artista residente por el Théâtre Pole Sud de Estrasburgo, donde ha producido sus últimas piezas.

Olga de Soto, residente con su compañía en La Raffinerie de Bruselas (1999-2002 y de nuevo a partir de 2005), coprodujo con el Centre Pompidou de París el solo *Éclats mats* (2004), que daría lugar al espectáculo *Incorporer*, y al año siguiente *Histoire(s)*, producido en el marco del Kunsten Festival des Arts de Bruselas y presentado en España en el festival VEO de Valencia.

Estas coreógrafas son ejemplos destacados de esa generación y ese modo de hacer que se identifica ya en los principales escenarios internacionales con la aportación más interesante de la creación española a los discursos escénicos contemporáneos. Son también dos ejemplos de esa nueva realidad que es el ámbito europeo de creación, que permitió finalmente compensar las resistencias más fuertes a los nuevos modos planteados por los circuitos e instituciones españoles.

Junto a La Ribot, la otra figura incuestionable en la escena europea de principios de siglo es la de Rodrigo García, director de La Carnicería Teatro, compañía con la que ha creado (más que puesto en escena) sus textos desde finales de los años ochenta pero que sólo a partir del éxito de *Aftersun* (2001) accedió a los principales teatros internacionales. Su ascenso fue fulgurante y en muy pocos años creó hasta seis nuevos espectáculos con coproducciones multinacionales y calendarios de gira vertiginosos. Rodrigo García es uno de los pocos artistas españoles presentes en los últimos años en el Festival de Otoño de París y, probablemente, el único al que se le ha dedicado un monográfico en el Festival de Aviñón (2004).

Óskar Gómez Mata, afincado definitivamente en Ginebra, continuó creando para la compañía L'Alakran espectáculos como *Cerveau carbossé 2: King Kong FIRE* (2002), con textos de Antón Reixa, y *Psicofonías del alma* (2002), con textos de Robert Filliou, muy presentes en el circuito francófono.

Bajo la categoría de teatro de creación, que incluiría los trabajos de Rodrigo García y Óskar Gómez, cabría considerar también los nombres de Roger Bernat, Simona Levi, Angélica Liddell, Carlos Fernández o Marta Galán. La especificidad de muchas de las propuestas de Bernat ha impedido una circulación más amplia de sus trabajos. En cambio, Simona Levi ha recorrido toda Europa, desde Oslo hasta Palermo, con sus espectáculos *Fémina ex-Machina* y *7 Dust non lavoraremo mai*, con intervenciones en lugares tan significados como el London Mime Festival de Londres, la Fabbrica Europa de Florencia, el Festival Internacional de Sant Arcangelo, o el Kiasma Museum of Contemporary Art de Helsinki.

Simona Levi impulsó también un festival paralelo al Grec, el Innmotion, que se celebra, con interrupciones, desde el año 2001 en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona. Aunque su programación es básicamente de pequeño formato, comparte con el antiguo Festival Internacional de Granada una clara y rara (en España) vocación internacionalista, que lo convierte no sólo en espacio de disfrute para los asistentes, sino también de promoción internacional para los participantes. Otras muestras y festivales se han sumado a ese tipo de programaciones en los últimos años: En Pe de Pedra en Santiago, Escena Contemporánea de Madrid, Escena Abierta de Burgos, las programaciones de La Porta, Panorama de Olot, parcialmente Dies de Dansa en Barcelona o el Veo de Valencia. Aunque los festivales que más han contribuido a difundir una nueva imagen de la creación escénica española están fuera del Estado, aunque dentro de Europa: Citemor en Portugal y, sobre todo, Mira!: l'autre Espagne, en Toulouse y Burdeos.

El festival Mira! se inició en Toulouse en el año 2002. En la introducción al proyecto se constataba la atenuación del impacto de compañías «históricas» españolas (Els Comediants, La Fura dels Baus, Els Joglars, La Cubana...) y la necesidad de descubrir para el público francés y europeo a los nuevos autores, cuya creación «se sitúa a menudo al cruce de la danza, de las artes visuales y del teatro». En el programa de 2002 se presentaron piezas de Cesc Gelabert, Mudances, La Ribot, José Luis Gómez, Cuarta Pared, Rodrigo García, Marcel·lí Antúnez y Nico Baixas. Si la primera edición ofreció un programa equilibrado y aún con cierto toque ecléctico, el elaborado para la segunda edición (2004) fue al tiempo más amplio y más coherente, incluyendo espectáculos de Rodrigo García, La Zaranda, Àlex Rigola, Óskar Gómez, Carles Santos, Simona Levi, Tomás Aragay, Olga Mesa, Ion Munduate, Sol Picó, Cuqui Jerez y Juan Domínguez, así como dos espectáculos de flamenco a cargo de Miguel Ángel Berna, Belén Maya y Mayte Martín, y sendos conciertos de Kepa Junquera y Mercedes Peón. Por primera vez se podía ver reunidos en un solo festival a algunos de los principales representantes de la escena creativa española.

Aunque Rodrigo García llegó a afirmar que Mira! era «nuestra vergüenza», refiriéndose a la inexistencia de ninguna otra programación compacta como la que se presentara en Toulouse, lo cierto es que también era síntoma de una nueva dimensión europea de la cultura (de hecho, fue posible gracias a un proyecto, Interreg, que comenzó planteando un espacio bilateral para ampliarse a continuación a la zona mediterránea: Portugal, Italia, Francia y España) y ejemplo visible de una serie de tentativas de coproducción internacional en las que actualmente trabajan muchos de los artistas y organizaciones más activas en producción y difusión de la creación escénica contemporánea.

Algunos creadores presentes en Mira! corroboran la efectividad de proyectos de creación e intercambio iniciados en el período anterior, como el ya citado Desviaciones. Cuqui Jerez, Juan Domínguez e Ion Munduate fueron beneficiaros de aquel contexto y de las colaboraciones artísticas a que dio lugar. Jerez y Domínguez, que anteriormente habían trabajado con La Ribot y Olga Mesa, residen actualmente en Berlín y sus producciones resultan de coproducciones entre festivales o teatros de distintos países. Ion Munduate reside en Bruselas; tras sus primeros estrenos en Desviaciones, organizó con Blanca Calvo un proyecto de creación y exhibición transnacional, con sedes en Arteleku (San Sebastián) y la Fundación Serralves de Oporto.

El nomadismo de los creadores y lo transdisciplinar de sus planteamientos creativos pueden explicar en parte el trabajo en pequeños formatos, con equipos inestables y lugares de presentación flexibles. Proyectos como In-Presentable en La Casa Encendida de Madrid y eventos con

menor visibilidad, como los organizados por el centro de investigación L'Animal a l'esquena en Celrà o por el coreógrafo Tomás Aragay muy cerca de allí, participan de esta nueva dinámica de producción en red de ámbito europeo en la que se está proyectando el trabajo de algunos de los artistas que probablemente serán la nueva imagen de la escena española en las primeras décadas del siglo XXI.

Conclusión

Durante muchos años, la imagen de la creación escénica española ha estado asociada al trabajo de artistas y compañías que iniciaron su producción durante los últimos años de la dictadura, en la época del llamado «teatro independiente». Els Joglars, Comediants y La Cuadra compartieron el protagonismo con algunos directores de escena y escenógrafos como José Luis Gómez, Núria Espert, Lluís Pasqual, Fabià Puigserver y Eduardo Arroyo. Todos ellos siguieron muy presentes en los primeros años noventa.

Sin embargo, en ese tiempo se produjo una tentativa de relevo que no llegó a consumarse por completo. Por una parte, un grupo de compañías formadas o consolidadas durante la década de los ochenta conformaron un núcleo de «teatro contemporáneo», con raíces distintas a los grupos del teatro independiente, que en torno a 1992 obtuvieron cierto protagonismo. De ellos sólo sobrevivirían La Fura, Sémola, Xarxa y La Zaranda, que pronto pasaron a conformar un único grupo con las compañías «históricas» anteriormente citadas. Más continuidad tuvo el crecimiento (desde la nada) de la danza contemporánea en España, que ha aportado nombres importantes a la escena internacional: Gelabert-Azzopardi, Mudances, Metros y Mal Pelo fueron los protagonistas de ese primer período, en paralelo a los éxitos de los coreógrafos *clásicos* Víctor Ullate y Nacho Duato, y los *españoles* Cristina Hoyos o Antonio Canales.

La larga espera de los creadores de la siguiente generación que tendrían que haberse sumado en los circuitos nacionales e internacionales a los anteriormente mencionados se prolongó hasta finales de los noventa. Entre 1993 y 1999 brillaron sobre todo figuras individuales, como las de Carles Santos, Fátima Miranda, Calixto Bieito, Marcel·lí Antúnez, Olga de Soto o La Ribot. El desfase entre las políticas culturales de ámbito nacional y autonómico y los criterios vigentes en las redes de programación internacional llegó a resultar tan obvio que fue un festival dirigido por franceses el que hubo de descubrir la nueva creación escénica española a los circuitos europeos.

A principios del siglo XXI se produjo finalmente un relevo (un relevo que no es sustitución, sino crecimiento) que debió haberse producido a principios de los años noventa. Rodrigo García, Óskar Gómez y Simona Levi comparten con Olga Mesa, Sol Picó, Marta Carrasco, Israel Galván o Eva Yerbabuena un nuevo protagonismo. Pero la siguiente generación está ya entrando en su fase de madurez y no debería esperar tanto como la anterior para encontrar su lugar: el reforzamiento de los contextos de programación internacional en España, la comprensión del nuevo ámbito de producción europeo y la condición transdisciplinar o incluso indisciplinar de las propuestas deben ser tenidos en cuenta para que el impulso de renovación que atraviesan en estos momentos otros ámbitos de la sociedad española afecte también a la creación escénica y se haga productivo en el exterior. ■

José Antonio Sánchez es catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Castilla-La Mancha.
Isis Saz es investigadora de Historia del Arte en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca. Ha coordinado y participado como artista en proyectos organizados por la Facultad de Bellas Artes, la Fundación Antonio Pérez y la Junta de Castilla-La Mancha.

ANEXO
AYUDAS DEL INAEM PARA GIRAS EXTRANJERAS

Gráfico 1
Ayudas del INAEM para giras en el extranjero de compañías de danza (1995-2000)

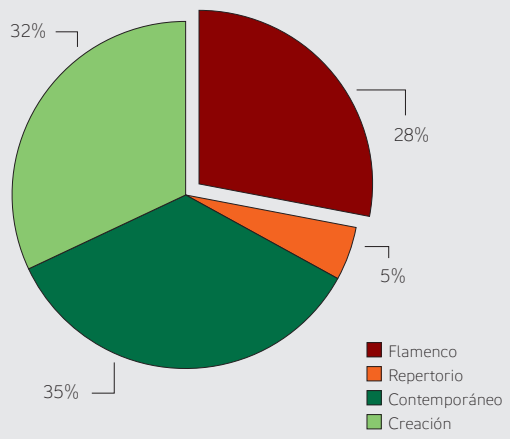


Gráfico 2
Ayudas de INAEM para giras en el extranjero de compañías de danza (2001-2005)

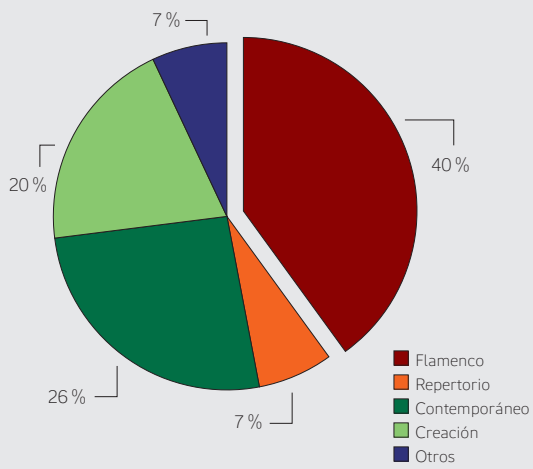


Gráfico 3
Ayudas del INAEM para giras en el extranjero de compañías de teatro (1995-2000)

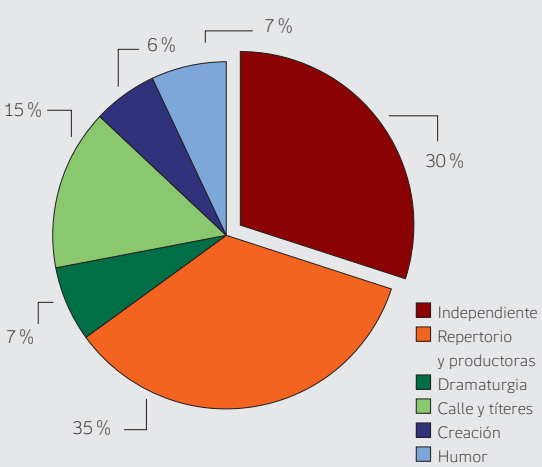


Gráfico 4
Ayudas del INAEM para giras en el extranjero de compañías de teatro (2001-2005)

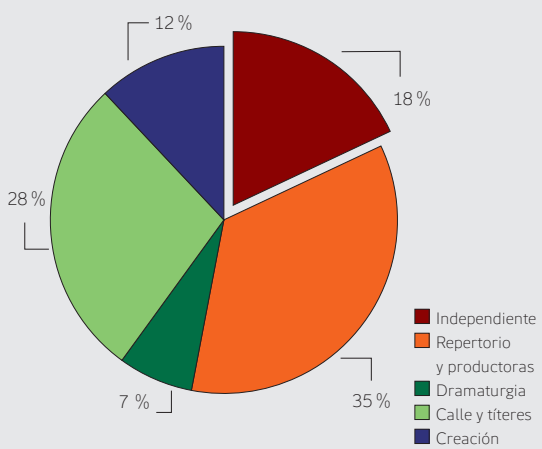


Gráfico 5
Ayudas a giras en el extranjero del INAEM (1995-2000)

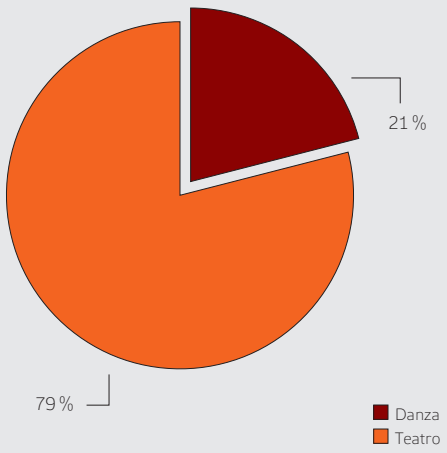


Gráfico 6
Ayudas a giras en el extranjero del INAEM (2001-2005)

