

Universidad de Salamanca

Facultad de Filología

Departamento de Filología Inglesa



VNiVERSiDAD
D SALAMANCA

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

LOS ESPACIOS EMERGENTES DEL TEATRO ESCOCÉS EN LOS
AÑOS 1990

Tesis para optar al grado de doctor

presentada por

Andrés Beck

Directora: Olga Barrios Herrero

V°B°

Olga Barrios Herrero

Andrés Beck

Salamanca, 2015

*Esta tesis doctoral está dedicada a mis abuelos maternos, János (1922)
y Mária Viola (1931), cuya fe, esperanza y amor les ayudaron a
sobrevivir los momentos más oscuros del siglo XX. Que los
sufrimientos de su generación nunca sean olvidados.*

Tabla de Contenidos

INTRODUCCIÓN	1
 CAPÍTULO UNO	
EL CONTEXTO HISTÓRICO DEL TEATRO ESCOCÉS EN LOS AÑOS 1990	12
1. Los años 1990: Un vacío entre dos guerras globales	14
2. Grados de separación: Escocia tras Thatcher	22
2.1 Paisajes políticos y culturales en transición.....	24
2.2 “Abrid las puertas”: Hacia una nueva Escocia	36
3. Una serie de explosiones: El teatro escocés desde 1970	47
 CAPÍTULO DOS	
EL ESPACIO TEATRAL: IDIOLECTOS E IDENTIDADES	61
1. Espacios vacíos: Estética teatral desde la Segunda Guerra Mundial y el concepto del espacio teatral.....	63
1.1 Leer el lenguaje del espacio	64
1.2 La transformación del espacio teatral como significante desde la Segunda Guerra Mundial.....	69
2. Espacios rellenos: La representación de identidades nacionales, globales y locales.....	81
2.1 Política y espacio teatral: Poder e identidad.....	82
2.2 La construcción de la nación en el escenario	89

2.3 Desdibujando fronteras: La mecánica y los lugares de la globalización	97
2.4 El sitio perfecto: La redefinición del espacio teatral y de la identidad en el <i>site-specific theatre</i>	86

CAPÍTULO TRES

ESCOCIA COMO UN HOGAR GLOBAL EN CONSTRUCCIÓN

.....	108
1. “Sueños en papel”: La caída de un edificio en <i>The Architect</i> (El arquitecto, 1996) de David Greig.....	111
2. “¿Entonces dónde está nuestra casa?” El mapa de una odisea escocesa en <i>Passing Places</i> (Apartaderos, 1997) de Stephen Greenhorn	124
3. “La única razón para que miren algo es asegurarse de que no haya cambiado nada desde la última vez que lo miraron”: Retratos de la ciudad natal en <i>Kill the Old Torture Their Young</i> (Matad a los viejos, torturad a sus crías; 1998) de David Harrower.....	137

CAPÍTULO CUATRO

PASAJE A EUROPA DEL ESTE: RECUERDOS, RUINAS Y

PAISAJES EN TRANSICIÓN.....	146
1. “De nuestra manera, nosotros también somos Europa”: Una deriva continental posmoderna en <i>Europe</i> (Europa, 1994) de David Greig	152
2. “Parece que quieres arrastrar a esta gente por el infierno”: El mapa de las intimidades del antiguo Berlín del Este en <i>One Way Street</i> (Calle de sentido único, 1995) de David Greig	163

3. “Pero lo impensable estaba a punto de ocurrir”: Los paisajes mentales de la destrucción masiva en <i>Wormwood</i> (Ajenjo, 1997) de Catherine Czerkawska	169
---	-----

CAPÍTULO CINCO

ESCOCIA COMO ESCENARIO: LA INSTITUCIONALIZACIÓN DEL *SITE-SPECIFIC THEATRE* EN ESCOCIA EN LOS AÑOS

1990	182
1. Los primeros encuentros de Escocia con el <i>site-specific theatre</i> hasta 1990.....	186
2. Conectar y reconectar: Paisajes postindustriales, cibernéticos y rurales en las producciones de Test Department y NVA Productions en los años 1990.....	193
3. Las intimidades del teatro: Las primeras producciones de Grid Iron Theatre Company de Ben Harrison.....	208

CONCLUSIONES	225
---------------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA	233
---------------------------	-----

APÉNDICE

Sinopsis

David Greig: <i>Europe</i> (1994)	267
David Greig: <i>One Way Street</i> (1995)	268
David Greig: <i>The Architect</i> (1996)	269

Catherine Czerkawska: <i>Wormwood</i> (1997)	271
Stephen Greenhorn: <i>Passing Places</i> (1997)	273
David Harrower: <i>Kill The Old Torture Their Young</i> (1998)	275
Entrevistas	
Douglas Maxwell	278
Catherine Czerkawska	284
Anita Sullivan	293
Ben Harrison	298
Angus Farquhar	308
Philip Howard	324
Fotografías	334

Resumen y conclusiones

En los últimos veinte años los escoceses han tenido dos oportunidades para influir directamente en el rumbo de su país, siendo convocados en 1997 y en 2014 a expresar formalmente su opinión sobre el estatus de Escocia dentro del Reino Unido. En 1997, una gran mayoría del electorado (74,3%) se posicionó a favor de la *devolution* (descentralización), que significaba un mayor grado de autonomía mediante el restablecimiento del parlamento escocés tras una larga pausa que comenzó en 1707. En lugar de crear en el sistema administrativo un nuevo estrato con ideas anticuadas, esta localización de la toma de decisiones dio pie, con el tiempo, a un desarrollo beneficioso que fomentaba la ciudadanía activa y la asimilación de la diversidad étnica, lingüística, religiosa y sexual como un rasgo distintivo de la cultura escocesa. La *devolution* también abrió nuevas perspectivas políticas para las voces que pedían cambios más profundos para el estatus de Escocia. Se organizó entonces rápidamente un referéndum sobre la independencia del país que tuvo lugar el 18 de septiembre de 2014, en el que el electorado escocés, con una participación excepcionalmente alta (84,6%), decidió que la nación todavía no estaba preparada para romper la unión centenaria que mantenía con los demás componentes de Reino Unido. Así, los resultados de 2014 una vez más validaron los de 1997, ya que el pueblo optó por permanecer en la senda marcada por la *devolution*, dentro del marco británico.

Durante la campaña de 2014, los medios de comunicación de todo el mundo se dieron cuenta enseguida de que un resultado a favor de la independencia tendría consecuencias revolucionarias para la política

internacional, y esto atrajo una atención internacional sin precedentes hacia los asuntos de Escocia, y generó un apasionado debate más allá de sus fronteras. A pesar de la complejidad técnica y política de la historia reciente del país, la cobertura mundial sobre el referéndum a menudo recurría a la imagería del amor del pueblo escocés por la libertad, popularizado en la cultura mundial a través de manifestaciones tan diversas como la obra *The Poems of Ossian* (1773) de James Macpherson, la música de las gaitas o la película *Braveheart* (1996) de Mel Gibson. Este discurso romantizante demuestra que la cuestión de la independencia escocesa, que no ha dejado de despuntar desde el establecimiento de la Unión con Inglaterra en 1707, ha sido un proyecto tanto político como artístico-cultural, y ambos son componentes indispensables a la hora de analizar hitos clave de la historia de Escocia, como los recientes referéndums.

Esta mezcla de arte y política siempre ha estado en el núcleo de la cultura teatral, ya que la potente combinación de texto y representación ofrece una manera directa, personal, y a menudo interactiva, de participar en los debates sociopolíticos, respondiendo a ellos con el montaje de obras de gran calidad literaria. Los dramaturgos y directores que trabajaban en la efervescente escena teatral escocesa durante los años de los referéndums también explotaban la dimensión política sintetizada en esta forma de arte, explorando su potencial para articular las transformaciones que la identidad escocesa había sufrido desde finales de los 1980. Ambos referéndums ofrecieron la posibilidad de redefinir el lugar de Escocia dentro de Reino Unido y las campañas que

condujeron a estos plantearon otras cuestiones importantes sobre el tipo de espacio en que debería convertirse el país; así, surgió una serie de preocupaciones relativas fundamentalmente al espacio, ante las que respondieron activamente las representaciones y producciones del periodo.

Más allá del contexto específicamente escocés, la caída del comunismo en Europa del Este (1989-1991) también transformó todo el continente como espacio, en el que, paradójicamente, la proliferación de nuevas fronteras se equiparó a la aceleración de la globalización, previamente inimaginable. El desarrollo tecnológico abrió nuevos horizontes para la humanidad, de los cuales la construcción de un nuevo hábitat, el ciberespacio, parece ser el mayor logro de la era. Estas señales esperanzadoras de una etapa menos conflictiva, más pacífica, que estaba por llegar, teorizada en la controvertida obra *El fin de la historia y el último hombre* (1992) de Francis Fukuyama, como fin de la evolución sociocultural de la humanidad, se vieron ensombrecidas gradualmente por crisis económicas menores y por la atención que la televisión le dedicó al genocidio étnico de los Balcanes y Ruanda. Aunque la euforia mundial del nuevo milenio despertó nuevas esperanzas, éstas pronto se fueron al traste con los ataques terroristas a las torres gemelas del World Trade Center de Nueva York el 11 de septiembre de 2001, forzando a las naciones a alinearse de nuevo con el blanco o el negro de un orden mundial bipolar emergente. En retrospectiva, sin embargo, el hecho de que los años 1990 carecieran de conflictos globales e ideologías demonizantes contrapuestas (por

ejemplo *el imperio del mal* de Reagan o *la guerra contra el terrorismo* de Bush) crea una imagen de relativa tranquilidad para la década, inigualable en la historia posterior a la guerra.¹ Esta atmósfera menos confrontada políticamente de los años 1990, por lo tanto, es el trasfondo de un giro crucial en el teatro de Escocia, en el que su función como punto de resistencia política y protesta perdió importancia después de 1989, y se convirtió progresivamente en un laboratorio para experimentos creativos con los rumbos que ese mundo globalizado sin ideologías divisorias podría tomar.

El fuerte impacto de los cambios sociopolíticos mencionados sobre la cultura teatral de su época es muy visible, ya que estos inspiraron a dramaturgos y directores para plantear la problemática de los conceptos espaciales y la representación de las identidades a través de ellos. Estos artistas desarrollaron un idiolecto único y experimental que se atrevía más allá de los horizontes tradicionales del teatro escocés y del proscenio (utilizando, por ejemplo, escenarios extranjeros o espacios de representación no teatrales), pero al mismo tiempo se fijaban mucho en los asuntos escoceses y de índole muy local para proporcionar un análisis microscópico de las cuestiones que salieron a la superficie con

¹ En el momento de escritura se puede observar una tendencia global a considerar, yo incluido, a los años 1990 como si la generación surgida desde entonces estuviera buscando una identidad para la década, tan sólida e identificable como las encontradas (y construidas) para los 1970 o los 1980. Este intento global por atribuir una identidad a los años 1990 influyó especialmente en el ámbito de la cultura popular, en la que se recuperaron marcas, productos, historias y personajes icónicos para satisfacer los nostálgicos anhelos de esta nueva generación de consumidores. Este espíritu de retrospectiva nostálgica a *aquellos tiempos* se vio reforzada y acreditada por la cultura del consumismo, pero se escapa del alcance de esta disertación.

la *devolution* (por ejemplo, los conceptos de hogar y nación). Estas nuevas formas exigían la disección de las estructuras espaciales tradicionales, al mismo tiempo que expandían irreversiblemente los horizontes del teatro, conduciendo a nuevos temas (por ejemplo, a la problematización de las identidades globales). Evidentemente, este diálogo renovado sobre el arte y su contexto también redefinió el espacio para el público, para el que se tuvieron que generar nuevas formas de compromiso acordes con la profunda transformación que afectaba al espacio teatral. Este compromiso no puede separarse del amplio contexto de aspiraciones descentralizadoras de Escocia en los años 1990, ya que la creación de comunidad estaba en el centro tanto de la retórica política como de los experimentos de los dramaturgos, y la interrelación de los proyectos políticos y artísticos en el país reafirma la posición del teatro como un foro abierto y sensible para el debate social. Por lo tanto, la hipótesis para esta disertación es que en los años 1990 una generación emergente de dramaturgos y directores escoceses respondió a los masivos cambios sociopolíticos de su tiempo con audaces experimentos relativos al espacio tanto en lo que se refiere al texto como a la representación, transgrediendo los límites tradicionales e involucrando al público de nuevas maneras. Estos proyectos de los artistas, como incorporar temas e identidades globales y lugares no teatrales en la práctica teatral convencional, han demostrado tener una influencia duradera en la trayectoria del teatro escocés que sigue perdurando en la actualidad.

Para probar esta hipótesis, analizaré un corpus estratégicamente seleccionado de obras y producciones teatrales escritas y/o representadas en Escocia entre los años 1990 y 2000. Los criterios para escoger las obras comentadas han sido su tratamiento explícito e innovador del concepto de espacio como indicador fundamental, su compromiso con el tema de la nación escocesa como espacio en transición, y el hecho de que sus creadores (dramaturgos y/o directores) representaran a una nueva generación de creadores de obras teatrales en Escocia que surgió en los años 1990. Este último criterio ha llevado a la exclusión de obras de varias generaciones de dramaturgos ya establecidas, cuyos integrantes han producido algunas de las obras más importantes de la década (como Peter Arnott, Ian Brown, Jo Clifford, Sue Glover, Chris Hannan, Liz Lochhead y Rona Munro). Sin embargo, como se demostrará en capítulos posteriores, las estructuras espaciales y temáticas que se encuentran en las creaciones tempranas de la generación emergente (representada en esta disertación por Catherine Czerkawska², Angus Farquhar, Stephen Greenhorn, David Greig, Ben Harrison, David Harrower, Douglas Maxwell y Anita Sullivan) eran innatamente diferentes a los modos políticos, lingüísticos y teatrales de representación establecidos por sus precursores, y eran menos un desarrollo orgánico de estos que los nuevos trabajos producidos por, por ejemplo, Hannan o Lochhead. La utilización de la lengua escocesa

² Considero a Czerkawska un miembro de esta generación emergente a pesar de que debutó como dramaturga una década antes con *Heroes and Others* (Héroes y otros, 1980), ya que se abstuvo de escribir obras teatrales tras su negativa experiencia con esa producción hasta su primer éxito real en el escenario, *Wormwood* (Ajenjo, 1997).

(*Scots*) y el contexto histórico escocés sobre el escenario, por ejemplo, suponen una importante diferencia entre generaciones. Mi análisis de este corpus de obras y producciones teatrales combinará métodos tradicionales de investigación literaria, como el comentario de texto de guiones teatrales, con métodos de los estudios de interpretación, que incorporan enfoques más complejos con respecto a la espacialidad del contexto escénico, en un intento por integrar todos los aspectos posibles de la relación espacio-política del teatro en mi perspectiva crítica.

Como resultado, he dividido mi disertación en cinco capítulos que guiarán al lector a través de las diversas respuestas y reacciones artísticas que los acontecimientos políticos de los años 1990 inspiraron a la nueva generación de productores teatrales en Escocia. Finalizaré el comentario justo antes de la destrucción de las torres gemelas del World Trade Center en 2001, con la que se creó una realidad internacional completamente diferente y la consecuente demanda de una nueva estética, permitiendo la irrupción de nuevos dramaturgos, entre ellos Gregory Burke y Henry Adam.

El Capítulo 1 es un resumen de los acontecimientos sociopolíticos más importantes de los años 1990, tanto en Europa como en Escocia, con una reseña a la trayectoria del teatro escocés en las décadas anteriores a 1989. Pretende establecer un marco de referencia para el comentario posterior y analizar cómo los procesos que desafiaban a las estructuras de poder, como el nuevo trazado de las fronteras europeas y la lucha de Escocia por la *devolution*, estaban condicionados por las nociones de identidad nacional, e hicieron surgir cuestiones relativas a la redefinición espacial. Tras el fin de la Guerra Fría, en Europa del Este reaparecieron conflictos étnicos hibernados a lo largo de los años de la opresión comunista, y convirtieron la cuestión de etnicidad en un componente clave de procesos de transiciones democráticas y de la construcción de nuevas naciones. Para Escocia, cuyos políticos y artistas observaban los eventos de Europa del Este con interés, las conclusiones sacadas de estas transiciones eran vitales a la hora de diseñar un futuro sostenible para la nación, basado en términos cívicos en vez de étnicos.

La frustración del electorado escocés acerca de la composición de los gobiernos en Westminster, que no correspondía en absoluto con los resultados electorales de Escocia, se unió a la desilusión hacia las instituciones británicas (como la monarquía y la Commonwealth), e iniciaron un proceso de redefinición nacional empezando en el ámbito cultural y artístico, que abriría caminos hacia influencias europeas y audiencias internacionales. Como consecuencia, las artes de Escocia llegaron a formar parte de las corrientes principales del mundo globalizado, y este nuevo estatus inspiró una gran confianza en el país que afectó sobre todo a su vida política, que fue transformada por la victoria de la *devolution* y la reapertura del Parlamento Escocés.

El capítulo también explora las corrientes temáticas y estéticas principales del teatro escocés desde los años 1970 para identificar los diferentes niveles a partir de los cuales se originaron los desarrollos creativos de los años 1990 por una parte y en contra de los cuales trabajaban estos por otra. A la hora de establecer cómo las cuestiones de clase, lengua, historia e identidad nacional han sido siempre primordiales en esta trayectoria, las diferentes respuestas de las generaciones a estos problemas reflejan un creciente sentido de diversidad en la cultura teatral de Escocia. El teatro del país se ha convertido en un dinámico ecosistema en el que varias generaciones coexisten e interactúan, y las vías fructíferas del desarrollo de nuevos talentos aseguran la continuidad sostenible de esta trayectoria. El elemento más característico del teatro escocés actual es la fusión de géneros clásicos y populares, comedia y tragedia, temática local e

internacional, y sobre todo el uso de las diferentes lenguas, lenguajes e idiolectos disponibles, celebrando el carácter inclusivo de la cultura escocesa.

El Capítulo 2, el otro pilar de la base teórica de la disertación, presenta un estudio bastante menos específico respecto a Escocia acerca del desarrollo del espacio teatral como significativo. Tras analizar la polisemia que encierra el término *espacio* he querido enumerar los tipos más importantes de espacio encontrados en el teatro (siguiendo el modelo de Gay McAuley) y detectar cómo sus constelaciones forman un único sistema de señales, que pueden interpretarse como un idiolecto del dramaturgo que se lee igual que un texto. En primer lugar he estudiado cómo a lo largo del siglo XX el arco proscenio se desnudaba en las corrientes estéticas representadas por Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski y Peter Brook, hasta el punto de convertirse en un espacio vacío en términos de Brook, libre de las convenciones del teatro naturalista-ilusionista que dominaba (y sigue dominando) los escenarios comerciales. Mientras este espacio vacío facilita oportunidades para experimentos artísticos, también refleja estructuras de poder y articula identidades.

A continuación he examinado cómo se ha empleado el espacio teatral para problematizar las identidades nacionales y globales basándose en la tensión entre las nociones fijadas de espacio (el edificio del teatro, el escenario o los asientos del público) y las construcciones flexibles e imaginarias. A lo largo de las últimas décadas, tanto la estética teatral

como la construcción interna de las naciones han experimentado profundos cambios, y la aceleración de la globalización ha revolucionado conceptos fijos como las identidades geográficas. Los espacios fijos y flexibles están presentes simultáneamente en la experiencia teatral, y su oposición es la mayor fuerza creativa tras el *site-specific theatre*, un movimiento estético que se analiza al final del capítulo. En ese punto analizo cómo las producciones *site-specific* cuestionan las nociones predominantes de las identidades locales y globales, y revolucionan el compromiso con el público representando obras en lugares seleccionados no teatrales, como bosques, aeropuertos o fábricas abandonadas.

Una vez establecido este marco teórico, en el Capítulo 3 vuelvo a las obras específicas que se estrenaron en el contexto inmediato del referéndum de 1997 por la devolution y que escenificaban la dificultad de representar el hogar en términos gráficos. *The Architect* [El arquitecto] de David Greig (1996), *Passing Places* [Apartaderos] de Stephen Greenhorn (1997) y *Kill the Old Torture Their Young* [Matad a los viejos, torturad a sus crías] de David Harrower (1998) intentan capturar sin éxito la noción abstracta, pero esencialmente local, del hogar, abogando por una idea de pertenencia menos fija y vinculada al lugar, en la que las comunidades elegidas se erigen por encima de las certezas predeterminadas, como la genealogía, en la construcción de identidades variables. *The Architect* concluye que el hogar como lugar no existe sin personas que formen una comunidad, y el símbolo principal en la obra, el modelo arquitectónico anormalmente impecable

para un complejo urbanístico convertido en foco de delincuencia, ejemplifica que cualquier diseño sin personas está destinado a fallar. El modelo, siendo una estructura fija y pura, se destruye ante los cambios y la contaminación, ya que excluye toda la dinámica humana de los residentes. Greig desvincula la familia, entendida como continuidad genética, del concepto del hogar y las únicas personas que representa triunfadoras son las que forman un grupo basado en una causa común. Proyectada a Escocia, esta conclusión se puede leer como una alegoría a la campaña por la *devolution*, en la que subrayaron la importancia de ver la nación como comunidad cívica (causa común) en vez de étnica (familia).

Passing Places, a través de un mapa de carreteras que resulta estar incompleto en la zona de las *Highlands* (Tierras Altas de Escocia), problematiza la posibilidad de representar paisajes en dos dimensiones y rechaza las estereotipias acerca de esta región escocesa. Greenhorn revela un dinámico panorama socio-cultural más allá de las imágenes estáticas de postal turística, y en vez del pasado heroico y el simbolismo nacional, ofrece una región globalizada, inclusiva y diversa. *Kill the Old Torture Their Young*, que trata de un documental que nadie consigue rodar, es un oscuro retrato de una ciudad posmoderna sin nombre, en la que la falta de comunicación entre los habitantes resulta en una realidad fragmentada donde nadie se siente en casa. El uso simbólico del espacio en estas tres obras se convierte en indicador central de la compleja relación entre espacio e identidad y, como se argumenta en el capítulo,

responde al objetivo de la *devolution* en un mundo en proceso de globalización.

En el Capítulo 4 examino Escocia en este contexto global comentando obras montadas en lo que era el Bloque del Este antes de 1989 para poder investigar la posibilidad de una identidad europea vista desde la periferia. Las obras *Europe* (Europa, 1994) y *One Way Street* (Calle de sentido único, 1995), de David Greig, y *Wormwood* (Ajenjo, 1997), de Catherine Czerkawska, representan a personajes que viven entre las ruinas de un imperio derruido y yuxtaponen los recuerdos de la opresión con el legado no menos violento que los cambios han dejado, creando escenas atrapadas entre el pasado y el presente e incapaces (a veces poco dispuestas) de progresar. Tanto Greig como Czerkawska resumen el panorama de la Europa del Este que evocan y que se convierte entonces en un espacio liminal en transición donde uno puede experimentar con identidades variables e ideologías sobre las que podría construirse el futuro del continente. Además, Europa del Este se convierte en el paradigma de marginalidad y periferia en estas obras, un estatus con el que los escoceses pueden identificarse fácilmente debido a su experiencia similar con el Reino Unido, por lo que, como se argumenta en el capítulo, se logra aquí una insospechada conexión entre la construcción poscomunista de nación y la *devolution*.

La cuestión del idioma es central en las tres obras ya que representan personajes hablando inglés o escocés para los espectadores de Escocia en vez de utilizar las lenguas mayoritariamente eslavas que serían

naturales de Europa del Este. Tanto Greig como Czerkawska reconocen esta anomalía pero la resuelven de maneras distintas. En su artículo “Hunting Kudu in Streatham” [Cazar kudu en Streatham], Greig explica que en sus primeras obras como *Europe*, “[su idiolecto] era una lengua que parecía traducida. Articulada en inglés pero traducida del Greig original.” (13) Como resultado, su lenguaje estéril sonando extranjero a propósito elude connotaciones geográficas para que los espectadores lo perciban como espacialmente neutro. Czerkawska no emplea este efecto de distanciamiento brechtiano e intenta lograr unión entre los espectadores escoceses y sus personajes ucranianos, por eso en su introducción a *Wormwood* indica que “sería adecuado que los personajes hablasen con un acento escocés en vez del inglés británico estándar.” (2) Con este elemento lingüístico, Czerkawska subraya la posición periférica de Ucrania en la Unión Soviética (y después, en Europa), que se compara con la de Escocia dentro del Reino Unido.

Transcendiendo el nivel de texto para tratar directamente las cuestiones de la representación, examino la aparición y la primera fase de desarrollo del *site-specific theatre* en Escocia en el Capítulo 5, puesto que la estética de la especificidad de los lugares, que surge como un marcado movimiento teatral en los años 1990, destaca sobre otros enfoques de la representación por la centralidad de las cuestiones explícitamente espaciales de sus procesos de concepción y su percepción del teatro. En las producciones de este movimiento, el lugar es el responsable de la cohesión, la generación de significado y el compromiso con el público, por lo que origina toda la dinámica que

constituye la experiencia teatral. Tras evaluar algunas de las primeras producciones escocesas que ejemplifican la creciente sensibilidad hacia el lugar de representación de los años 1970 y 1980, la exposición avanza hasta el proyecto de Ciudad Europea de la Cultura de Glasgow de 1990. Los organismos fundadores promovieron las producciones a gran escala que conmemoraban los espacios simbólicos de la ciudad, y la búsqueda de escenarios alternativos, como un astillero o unas cocheras de tren, supuso un hito teatral para los dramaturgos, el público y los organismos fundadores por igual. La parte principal del capítulo está dedicada a la obra de las compañías teatrales escocesas NVA (siglas de *Nacionale Vita Activa*, 1992-) y Grid Iron (1995-), precursoras en Escocia de la estética *site-specific* a través de sus producciones, que caracterizaron el género. Mientras que NVA ha ocupado lugares para hacer declaraciones políticas y explorar después el potencial estético de los lugares recién surgidos (como el ciberespacio), Grid Iron ha unido la dimensión semántica del *site-specific theatre* con la nueva escritura [*new writing*], desarrollando una respuesta más literaria a lo que un lugar concreto puede ofrecer. A pesar de los diferentes enfoques de las dos compañías con respecto a los lugares, su experimentación en contextos de representación atípicos respondió satisfactoriamente a la localización, una idea fundamental que está detrás de la *devolution*.

Con el análisis de estos procesos interrelacionados del teatro escocés de los años 1990 (apoyado por las entrevistas, los argumentos de obras y las fotografías de producciones que se incluyen en los apéndices), esta disertación pretende guiar al lector a través del prolífico periodo del

panorama artístico escocés, caracterizado por la experimentación, la innovación y una tendencia abierta al exterior a pesar de las sólidas raíces de la realidad local. Al igual que el reabierto parlamento del país en Holyrood, estas cuestiones teatrales demostraron tener un efecto duradero sobre Escocia en las primeras décadas del nuevo milenio estableciendo estándares estéticos y de compromiso con el público, y descubriendo a nuevos artistas que aún destacan en la cultura teatral del país.

En esta tesis doctoral he explorado las diferentes tendencias que los dramaturgos y directores escoceses que surgieron en los 1990 desarrollaron para responder al desarrollo sociopolítico de la década en forma de innovadores experimentos con un concepto del espacio teatral con múltiples capas más allá de las tradiciones de la escena a nivel de proscenio. Espero que mi análisis haya resaltado cómo redefinieron estos experimentos algunas de las nociones esenciales del teatro escocés, puesto que su problematización de las comunidades geográficas y étnicas, su escenificación de una imagería explícitamente no nacional y su ocupación de espacios no teatrales para la representación cuestionaron los criterios prevalecientes para que una obra fuera *escocesa*. Así pues, las obras y producciones de mi corpus tenían el potencial para expandir los horizontes de la cultura teatral de Escocia, pero si tuvieron un impacto sobre la posterior trayectoria teatral del país depende de la existencia de un legado de sus logros formales y temáticos en la siguiente, y bastante diferente, década (y media).

Para evaluar este legado, tendré en cuenta los tres aspectos esenciales que se tratan tradicionalmente en todos los acercamientos al teatro escocés, subrayados en la completa obra de Ian Brown *Scottish Theatre: Diversity, Language, Continuity* [El teatro escocés: diversidad, lengua, continuidad] (2013). El primer aspecto que identifica, la diversidad, también se considera normalmente una palabra clave para la cultura escocesa en conjunto, y denota la coexistencia de diversas, y a menudo contradictorias, corrientes al mismo tiempo dentro de la misma zona.

Como ya se ha señalado en la introducción, los 1990 vivieron simultáneamente el surgimiento de los nuevos artistas mencionados en esta disertación y los nuevos trabajos de dramaturgos ya establecidos que desarrollaron cuestiones estéticas propias, que típicamente implicaron la exploración del potencial de la lengua escocesa y la reevaluación de la historia escocesa (por ejemplo, *Bondagers* [Jornaleras] de Sue Glover y *The Scotch Play* [La obra escocesa] de Ian Brown, ambas de 1991). Al mismo tiempo, los escenarios al sur de la frontera experimentaron con la poesía radical del *in-yer-face theatre*, una etiqueta que se refería a obras muy polémicas que pretendían impactar al público, asociadas sobre todo a artistas que vivían en Londres, como el escocés Anthony Nielson (*In-Yer-Face Theatre* de Sierz, 2000). Esta diversidad de corrientes teatrales derivó en respuestas extremadamente variadas al desarrollo sociopolítico de la década, y la influencia de estas corrientes unas sobre otras es demostrable³. La diversidad también se puede observar en el corpus de esta disertación, ya que abarca desde la representación más convencional hasta los experimentos radicales específicos de los lugares y, a nivel de temas, dramatizan por igual conflictos individuales y comunitarios, locales y globales, nacionales e internacionales. Su enfoque del espacio físico tampoco muestra más cohesión, ya que

³ Por ejemplo, David Greig escribió la introducción a las obras completas de, posiblemente, la mayor representante del teatro *in-yer-face*, Sarah Kane; mientras que la diversidad lingüística de *Passing Places* de Stephen Greenhorn le debe mucho a los experimentos de las generaciones previas con la representación de la localización a través de la lengua escocesa.

aparecen paisajes tanto urbanos como rurales, tanto realistas como utópicos, de Escocia y de otros sitios. El legado a largo plazo del desarraigo de estas obras en cualquier localización concreta ha supuesto la eliminación de cualquier límite geográfico o temático de toda índole impuesto a las obras escocesas, así que, al igual que la población escocesa en su conjunto, la dramaturgia escocesa tradicional también ha asumido la nacionalidad global debido a los acontecimientos de los años 1990.

Esta pauta de globalización me lleva al segundo aspecto que Brown subraya, el lenguaje, ya que es evidente que al contrario que muchas de las obras teatrales escocesas de los años 1970 y 1980, la generación emergente de los años 1990 estaba menos interesada en cómo podían articularse las cuestiones de lugar, tiempo, clase y género mediante la yuxtaposición de diferentes dialectos, sociolectos y demás variedades lingüísticas. En cambio, experimentaron con construcciones lingüísticas más inclusivas que produjeron diversos resultados, como una lengua que parece haber sido traducida en la obra temprana de Greig o la exclusión total de lengua humana en algunas de las producciones de NVA (*Hunting Kudu in Streatham*, 2013). De forma similar, se abandonaron los asuntos relativos a la historia nacional para crear un diálogo inmediato con el desarrollo del presente, y esta nueva forma de comunicación teatral tuvo una especial influencia durante el periodo de campaña del referéndum por la independencia de 2014. Como se sabe, la creación *Yes/No Plays* [Obras teatrales Sí/No] de David Greig, publicada en las redes sociales, ofreció una dramatización inmediata de

los asuntos de la campaña. En los años 1990, el idiolecto de la época se basaba por lo tanto más en la comunicación no verbal, permitiendo que el espacio se convirtiera en un indicador fundamental, y el hecho de que el espacio estuviera bastante menos arraigado en la práctica de una cultura concreta que las variedades lingüísticas posiblemente hizo que las obras de la década fueran más fáciles de traducir y adaptar para el público extranjero, abriendo así nuevos horizontes para el teatro escocés.

La sorprendente novedad de este idiolecto, que refleja identidades globales, plantea la cuestión del lugar de estos experimentos de los años 1990 en la cronología general del teatro escocés, y surge así el tema de la continuidad, el tercer aspecto que Brown identifica. En este punto debe recordarse una conclusión esencial de *The Edinburgh Companion to Scottish Drama* [El manual de la Universidad de Edimburgo del teatro escocés] en su conjunto, y es que al contrario de lo que popularmente se cree, sí existe una continuidad de varios siglos en la historia de la cultura teatral escocesa, con una evolución similar a la de otras naciones europeas. Sin embargo, las características locales únicas, como la carencia de un tribunal real u otro centro de poder político durante siglos, la disponibilidad de varios lenguajes escénicos y la importancia de los géneros populares son los responsables de una peculiaridad muy relacionada con el sentido de continuidad, que es la ausencia de un canon universalmente aceptado⁴. Esta ausencia de una colección de

obras de reconocido valor a nivel nacional, empleado por otras naciones para establecer la continuidad a través de la constante recuperación y reescritura de estos textos establecidos, genera un contexto especial de libertad creadora en Escocia, donde la novedad, la singularidad y el centro de atención sobre el presente son los elementos deseables en las nuevas obras. Esta característica redefine el concepto de continuidad como un proceso flexible y posiblemente no diacrónico, y el hecho de no presuponer un nivel de conocimiento común entre los miembros del público (exigido en la reescritura canónica) hace que este enfoque sea fácilmente adaptable a la fragmentada realidad del siglo XX. En consecuencia, las obras y producciones que he analizado de los años 1990 forman parte fundamental de la trayectoria del teatro escocés debido a su naturaleza innovadora y experimental y, paradójicamente, a su aparente desarraigo con respecto a las tendencias de la década anterior. De hecho, el compromiso más indirecto con la política y la incorporación de asuntos mundiales que representa mi corpus, se oponen a las ideas de los proyectos de la década anterior. En los años 1980, el teatro se veía a menudo como punto de encuentro para la resistencia política usado para protestar contra el Thatcherismo, mientras que en los años 1990, como se concluye en los capítulos individuales, la política del teatro era de naturaleza distinta, mucho menos intervencionista en el contenido y más global en la forma.

⁴ En la actualidad, se puede observar una política consciente de recuperación de obras del pasado en los teatros escoceses, posiblemente orientada a la creación de un canon (por ejemplo, la producción de NTS de *In Time O' Strife* [En tiempos de lucha] de Joe Corrie, 2014).

En los quince años que han transcurrido desde el comienzo del nuevo milenio, el contexto sociopolítico ha cambiado radicalmente en comparación con los años 1990, y comparte finalmente más rasgos con los años 1980, como el orden mundial binario, el discurso demonizante que lo acompaña e importantes tensiones derivadas de la creciente frustración política, centrada en ese momento en la crisis económica mundial. Aunque todos los dramaturgos y grupos teatrales de mi corpus aún siguen muy activos en la escena teatral escocesa, y en particular Greig ha gozado de la atención de la crítica internacional, sus modos de responder a los cambios sociales y políticos se han sometido a una evolución orgánica a fin de encajar en los estándares radicalmente transformados de la sociedad contemporánea. Las redes sociales, por ejemplo, se han convertido en un espacio muy activo para todos estos artistas a la hora de crear y mantener el compromiso con el público, y como demuestra la obra mencionada *Yes/No Plays* de Greig, este foro ha vivido nuevos experimentos relativos al espacio. Además de estos artistas, otro legado importante de los años 1990 fue el referéndum por la independencia de 2014, cuyo resultado (44,7% para el Sí frente a 55,3% para el No) posiblemente validó los logros de la *devolution* y la senda que había marcado a lo largo de varios siglos de Unión. Además, la participación excepcionalmente alta de los votantes probó que Escocia era más parecida a lo que los dramaturgos y directores de los años 1990 habían imaginado: una nación democrática diversa, comprometida con el constante diálogo sobre su futuro y con el control pleno de su destino.

Esta disertación finaliza completando el análisis que proponía llevar a cabo en la introducción, pero sus conclusiones parecen dejar la puerta abierta a posibles investigaciones futuras, algunas de las cuales enumero a continuación. El panorama de Europa del Este y su objetivo estratégico se equipara al creciente interés de los dramaturgos escoceses por Oriente Medio desde el año 2000, y aunque las causas políticas de este movimiento más hacia el este están claras (el 11 de septiembre y las guerras de Irak y Afganistán, con la controvertida participación de Escocia), las conexiones estéticas pueden revelar actitudes cambiantes hacia el colonialismo. La implicación activa de Escocia en la iniciativa colonial británica, su participación recientemente descubierta en la esclavitud y la presencia de soldados escoceses en Oriente Medio convierten al país en mucho más que un espectador en el contexto de Oriente Medio, y este nuevo papel adjudica también diferentes funciones a la espacialidad del panorama.

Por otro lado, estos temas transnacionales, que han atraído la atención mundial hacia las obras escocesas, fomenta la recepción internacional del teatro escocés, un campo apenas teorizado por la crítica. A partir de los años 1990, nombres escoceses como Greig, David Harrower y Gregory Burke figuran entre los dramaturgos más traducidos de Reino Unido, y el concepto de idiolecto global desarrollado en los años 1990 ha sido crucial para su éxito, aunque todavía no se conoce demasiado sobre la perdurabilidad de su obra en países extranjeros. Además de su recepción en el extranjero, la peculiar relación entre las obras escocesas y el público de Londres también podría estar sujeto a un proyecto de

investigación que cubra los años que rodean el referéndum escocés, cuando más atención se centró sobre los asuntos de Escocia al sur de la frontera. Aunque se ha escrito mucho sobre las obras traducidas en Escocia, las obras extranjeras que llegan sin traducir desde Irlanda y Estados Unidos, claves para expandir el vocabulario teatral del país, no han sido exhaustivamente publicadas. Me he dado cuenta de la importancia del historial de publicación, que es la última orientación para futuras investigaciones que enumero aquí, por la utilidad de escribir una disertación sobre el teatro escocés fuera de Escocia, ya que la disponibilidad de una obra impresa es fundamental para su perdurabilidad, sea una traducción, una recuperación o un análisis literario. Puesto que en Escocia han coexistido más convenciones para la publicación de obras teatrales, sería esencial para los académicos, los dramaturgos y los espectadores que se llevara a cabo una investigación sistemática en este campo.