

INTRODUCCIÓN

Juan Carlos de Miguel y Canuto
Mireia Aragay Sastre
Juan Vicente Martínez Luciano

La vivacidad del teatro europeo de nuestros días hunde sus raíces en una amplia serie de transformaciones acaecidas en el transcurso de largos decenios. El teatro decimonónico burgués, heredero de la institucionalización renacentista y de la codificación ilustrada, fue sacudido por un conjunto de iniciativas emprendidas inicialmente en Francia, Rusia, Suecia, Noruega... Nuevos dramaturgos, nuevos actores, nuevas escuelas, nuevos temas y enfoques, nuevas figuras y oficios teatrales, nuevos artistas y maestros, en fin, cambiaron el rumbo de las artes escénicas. El siglo XX, en su prolongado discurrir, ha aportado lecciones revolucionarias ligadas a nombres egregios, unas veces responsables de prácticas afirmadas y otras de visiones o utopías proyectadas. La consecuencia global de todo ello ha sido un ensanchamiento extraordinario de los horizontes de la actividad teatral. Todo ha sido puesto en cuestión y todo ha sido reformulado o renovado. Se han rasgado las costuras del viejo traje teatral. Tal vez no sería exagerado afirmar que se ha producido una verdadera refundación del teatro occidental.

Los árboles de las experiencias históricas son tantos que acaso impiden darse cuenta del bosque global de las transformaciones acaecidas. Es propio de nuestro tiempo la convivencia simultánea de normas teatrales y espectaculares muy diferentes, y el que abunden representaciones “tradicionales” e incluso “arqueológicas” no debe distraer: desde el punto de vista de la historia del arte teatral, las que más interesan son otras prácticas, no siempre las más visibles. El teatro de los siglos XX y XXI es un volcán que ha derramado su lava y ha dado lugar a islas y continentes nuevos. Más allá del goce estético del espectador, que

puede estar vinculado a gustos muy variados, son estos territorios los que se han de observar desde la atalaya del estudio y la investigación.

Las chispas del cambio, en la vida social y cultural, raramente saltan en el centro; mucho más a menudo suelen encenderse en la periferia, con frecuencia derivadas del cruce, de la fecundación de unos códigos con otros, o tradiciones, o puntos de vista, etc. Así ha ocurrido históricamente y así sigue sucediendo. Por ello, a la hora de plantearnos cómo forjar un volumen útil a la comunidad de estudiosos del teatro contemporáneo, hemos rebuscado entre los epifenómenos, en las orillas de lo establecido, en los márgenes de lo mollar. Hemos querido apartarnos del teatro más institucional para determinar los gérmenes de su evolución actual, los estímulos que se han dado y se están dando en muchas manifestaciones que a menudo no conciertan la atención mayoritaria. Hemos vuelto los ojos hacia el teatro experimental, de vanguardia, político, social, de laboratorio, de debate, de calle, el parateatro, la *performance*, el que ha nacido en el manicomio, en la cárcel, o en la universidad, etc. Proponemos, humildemente, una serie de casos significativos y peculiares que ayuden a deducir un diagnóstico o que permitan atisbar un futuro.

A fin de mantener una coherencia epistemológica básica, hemos reunido a un grupo de estudiosos partiendo de unos parámetros mínimos que determinasen la materia estudiada, alguno de ellos condicionado por la propia naturaleza de la serie editorial que aloja este volumen. Queríamos que nuestro ámbito espacial y cultural fuese el europeo (y en las lenguas de Europa se podían componer los ensayos), que cronológicamente abarcase el siglo XX y, especialmente, que llegase hasta nuestros días. Pretendíamos una integración de teoría y práctica, dar voz tanto a los que estudian el teatro como directamente a los que de él llenan sus vidas (autores, actores, directores y otros operadores teatrales), al tiempo que reflexionan sobre la propia actividad. Nos interesaba mucho conocer el teatro que nace de la opresión, o que vive en la opresión social de sus protagonistas, para los cuales la experiencia escénica, necesariamente, habrá de ser distinta de la de los intérpretes y artistas habituales. Pero también nos interesaban otras líneas e incluso la visión desde una perspectiva nueva de materias o autores más trillados.

A la hora de discriminar lo que íbamos a publicar, nos hemos fijado también en edades y trayectorias críticas de los autores. Hemos juntado savia vieja y savia nueva. Los puntos de vista de investigadores de

prestigio, ya consolidados (algunos de los presentes están incluso en la culminación de su vida profesional), junto a los de los jóvenes investigadores, aquellos que ya han comenzado su andadura y han demostrado su valía, sus ganas y su entusiasmo. Y en mitad del camino, claro, más invitados, situados entre unos y otros. Hemos primado la originalidad y la pluralidad. Confiamos en haber conseguido un volumen congruente, una aleación duradera, más allá de la imprescindible variedad de sus contenidos, que son estos:

“Escenas carcelarias”, de Paolo Puppa, es un ensayo paneuropeo, abarca gran parte de los años centrales del siglo XX teatral. Discurre por diversos escenarios nacionales (Francia, Gran Bretaña, Suecia e Italia, entre otros), componiendo un riquísimo puzzle que bascula en torno a la paradoja del teatro considerado como cárcel y la cárcel considerada como teatro. Asimismo, profundiza en la experiencia ya duradera de Armando Punzo con los internos de la prisión toscana de Volterra.

“*Desde que he conocido el arte...*”: experiencia carcelaria, teatro y cine de lo real en *Cesare deve morire* de los hermanos Taviani”, de Paolino Nappi, converge con el trabajo anterior, pero adopta una perspectiva distinta: la del teatro en el cine. Analiza el reciente éxito cinematográfico italiano de Paolo y Vittorio Taviani (de 2012), que reelabora una puesta en escena carcelaria de la tragedia *Julio César* de Shakespeare, subrayando los contenidos profundos (teatrales/filmicos) y la originalidad artística de los códigos fecundados.

“Eugenio Barba e l’enigma dell’*eslabón perdido*”, de Ferdinando Taviani, es una contribución metodológica de valor general. Contiene una meditación centrada en el prestigioso *Odin teatret*, dirigido por Eugenio Barba, radicado en Dinamarca (y flanqueado por el ISTA, International School of Theatre Anthropology). El grupo ha cumplido cincuenta años en 2014. Al hilo de palabras pronunciadas al respecto en tiempos recientes por José Luis Gómez en el Teatro de la Abadía, se intenta penetrar en el secreto de la pervivencia de esta emblemática compañía y de su modelo de trabajo teatral, que es algo único en nuestra cultura.

Dos contribuciones abordan la relación entre teatro y enfermedad psiquiátrica: “Teatro y antipsiquiatría en Italia: el caso de *Marco Cavallio* (1973)”, de Juan Carlos de Miguel, y “On the Margins: Dementia and the Present Moment”, de Cariad Astles. El primero relata y analiza una experiencia histórica muy singular acaecida en el manicomio de

Trieste, con el caldo de cultivo de los cambios sociales y culturales de los años setenta del pasado siglo, en la que el espectáculo parateatral, cultivado en una suerte de taller, sirvió a la causa de la recuperación e integración de los internos. Tuvo secuelas. El segundo trata de investigaciones y experiencias, efectuadas en 2011 y 2012 en Gran Bretaña, por estudiantes de la *Royal School of Speech and Drama* con enfermos mentales, sirviéndose de marionetas. Contrastando los resultados del trabajo realizado con la bibliografía internacional especializada sobre esta materia, se amplían los horizontes de comprensión de un fenómeno poco conocido, profundizando en sus progresos y aportaciones reparadoras de la enfermedad.

Con los dos ítems anteriores se relaciona “ ‘Ça fait pas cher et ça émerveille’: Mitografía y profesionalización del *phénomène* en Francia durante la primera década del siglo XX”, de Ignacio Ramos. Es la intervención contenida en este volumen que más se retrotrae en el tiempo y la que más se centra en los intérpretes del espectáculo. Describe la dimensión parateatral de los llamados “fenómenos humanos”, personas que, en particular durante el siglo XIX y hasta aproximadamente la Primera Guerra Mundial, exhibían sus deformidades y anomalías físicas en plateas y recintos espectaculares. Centrándose en Francia, en París sobre todo, pero alcanzando también a la Gran Bretaña, se sigue la evolución del caso, con todas sus implicaciones antropológicas, sociales y legales.

Del teatro de contenido más decantadamente político o social tratan cuatro artículos. El primero es “*C’est la faute à Le Corbusier!*: théâtre *radieux* de Louise Doutreligne”, de Evelio Miñano. En él se analiza esta pieza de debate, estrenada en 2013. Con una vocación dominante de actualidad, Doutreligne plantea la problemática de la arquitectura y el urbanismo en las periferias urbanas (francesas) a través de un encuentro/desencuentro, forzado por los vecinos de un barrio periférico, con dos arquitectos que han de encargarse de la remodelación de un entorno degradado que les afecta. La obra es particularmente dinámica en la integración de diversos lenguajes artísticos.

El segundo es “Projekt Theater/Fleischerei *mobil*, experiències de teatre alternatiu i experimental a la Viena d’avui”, de Jordi Auseller Roquet. En él se pone en valor la fecunda trayectoria (1998-2013) de este grupo teatral de matriz vienesa, uno de los primeros del país en su campo, cuya alma es Eva Brenner. Seguidora de las prácticas de

Brecht y Grotowski, entre otros, su formación abarca también la escena alternativa neoyorkina, que ella vivió en los años noventa. La prioridad concedida a los temas político-sociales se ha desplegado en un abanico muy variado de montajes, *performances*, laboratorios y festivales que han integrado lenguajes artísticos diferentes.

“Klata, excepción y compromiso”, de José Gabriel L. Antuñano, el tercero de los artículos, nos introduce en el teatro contemporáneo polaco reciente, que goza de libertad de expresión solo desde 1989. El joven director Jan Klata ha venido desafiando y provocando al público con espectáculos transgresivos que requieren siempre unos receptores activos, que son inducidos a una adhesión emocional. Aborda cuestiones polémicas muy enraizadas en la sociedad polaca y en su historia reciente, con una actitud de denuncia, a menudo mediada por un filtro antinaturalista, tributario del expresionismo. El análisis más detallado de un par de obras representadas, en las que los actores profesionales fueron sustituidos, al menos una parte, por los protagonistas de conflictos sociales (parados, ancianos desplazados) sirve de muestra de la identidad y la profundidad del intento.

“AlmaViva Teatro: clásicos desde el compromiso”, de Marta Olivas, es el cuarto de los artículos citados. Se centra en el trabajo de una de las compañías más activas y arriesgadas del teatro madrileño independiente actual, “Alma Viva Teatro”, creada en 2007 y dedicada particularmente al teatro español del Siglo de Oro, cuyo numen fundador es Cesar Barló. Sus montajes, de contenido social, apelan al público desde espacios a menudo no convencionales (caso especial ha sido el de un *Tenorio* representado en el enorme Campo de Cebada con numerosísimos intervinientes), rescatando clásicos españoles olvidados, textos que pueden ser de autor prestigioso, como Lope o Calderón, pero que en ocasiones llevaban siglos sin ser desempolvados. Destacado ha sido el espectáculo *Fuenteovejuna, ensayo sobre la violencia*, muestra de las técnicas de relectura, con paratextos, integraciones artísticas y actualizaciones de vario signo que bien representan el quehacer de la compañía.

“Teatro Utile (Arte e Sviluppo)”, de Tiziana Bergamaschi, y “Escena Erasmus: Teatro Universitario Europeo”, de Josep Valero, Daniel Tormo y Antoni Tordera, son las dos contribuciones que describen desde dentro experiencias peculiares recientes de talleres teatrales. Sus autores han sido los responsables de los respectivos proyectos llevados a término, muy diferentes entre sí, pero con el punto en común

de la integración de intérpretes de diversas nacionalidades (y culturas y lenguas de partida). En el primer caso, la actividad se ha realizado durante varios años en Milán contando con numerosos participantes procedentes de la emigración africana, con una decidida voluntad de sincretismo multicultural y de acción social. En el segundo caso se trata de una feliz experiencia pionera, nacida en la Universitat de València y después seguida por otras instituciones: la formación de un grupo teatral compuesto por estudiantes Erasmus. El trabajo da cuenta de los varios espectáculos ya estrenados. En ambos casos se trata de iniciativas actuales, abiertas, que siguen en marcha.

“Quando i letterati italiani promuovono ad ‘eccezione’ il teatro (Pirandello, i futuristi, Pasolini, Testori, Maraini)”, de Giorgio Taffon, repasa con luz nueva una serie de autores importantes del *Novecento* italiano. Se centra en dos períodos clave del teatro (1912-1915 y 1965-1975), y desentraña las aportaciones peculiares de algunos escritores que no siendo específicamente dramaturgos –ni siquiera Pirandello se presentó al público al principio como dramaturgo– hicieron aportaciones excepcionales al teatro de su época, partiendo de la literatura.

En “El tema hispánico en el teatro universitario ruso”, Anna Bakánova estudia el teatro ruso a partir de 1756, año del establecimiento del MOST (Teatro estudiantil de la Universidad Estatal de Moscú Lomónósov), que antecede, aunque por poco, al nacimiento del teatro profesional ruso. Aunque la orientación del trabajo excede los propósitos de este número monográfico de la revista, lo hemos acogido por su valor de selecta síntesis histórica del, no siempre bien conocido entre nosotros, teatro ruso moderno. La autora relaciona las representaciones vinculadas a la cultura española, especialmente de sus clásicos, y destaca la obra del popular director Korkia *Don Quixote. Rebooted at a hospital*, un diálogo entre el hidalgo y su escudero en la habitación de una clínica.

Ahora, el juicio queda confiado al lector.

Valencia, noviembre de 2014