

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 4 • 2017 • ISSN 2386-8449

CONVERSANDO CON

“Más allá, pero aquí mismo”, Entrevista con José Jiménez, por **Miguel Salmerón Infante**

UT PICTURA POESIS

Apuntes (1993-1998), **Antonio Campillo**

Dichoso aquel que no tiene patria, Poemas de Hannah Arendt, versiones de **Anacleto Ferrer**

PANORAMA: ESTÉTICA DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS Sección coordinada por **Antonio Notario Ruiz**

TEXTO INVITADO: O silêncio do tempo do silêncio, **Fernando José Pereira**

TEXTO INVITADO: Ética y poética en el juego teatral de *Reikiavik* de Juan Mayorga, **Zoe Martín Lago**

El problema de la autonomía del teatro, **Adrián Pradier Sebastián**

¿Qué hubiera sido de Edipo sin Aristóteles y sin Freud? **Sebastián Gámez Millán**

Como actores en el gran teatro del mundo, **Roger Ferrer Ventosa**

Mahagonny: surrealismo y dialéctica de la anarquía. Apuntes desde T.W. Adorno, **Marcelo Jaime Teruel**

Nauman, Mirecka, Rainer: entre el cuerpo y el signo, **Laura Mailló Palma**

El espacio relativo de Newton y la transformación de las prácticas escénicas en el teatro moderno, **Raúl Pérez Andrade**

Sturm und Drang. El drama del genio y Shakespeare, **Milagros García Vázquez**

MISCELÁNEA

Velázquez y el origen de la modernidad filosófica, **Carlos M. Madrid Casado**

Duchamp según Jean Clair vs. Arthur Danto, a 100 años de la Fuente, **Andrea Carriquiry**

Alegoría barroca e imagen dialéctica: el esfuerzo de Walter Benjamin y Theodor W. Adorno para pensar la dialéctica de la naturaleza y la forma estética, **Vanessa Vidal Mayor**

La idea de tradición en la estética de Jan Mukařovský, **Raúl Sanz García**

De la visión y el espanto: el tacto suspendido y la experiencia ante el límite, **Rayiv David Torres Sánchez**

Desrealizando el mundo objetivo: sobre la inmanencia de lo artístico en la fenomenología estética de M. Henry, **Jaime Llorente Cardo**

Estudios Visuales. Giros entre la crítica de la representación y la ciencia de la imagen, **Sergio Martínez Luna**

Épica en el arte: el caso de la canción de autor, **Gustavo Sierra Fernández**

El cine más allá de la narración de Lisandro Alonso, **Horacio Muñoz Fernández**

Perdidos en la isla de los prodigios: *Lost* o el abismo alegórico del drama barroco, **Ainhoa Kaiero Clave**

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 4 • 2017

PRESENTACIÓN	7-8
CONVERSANDO CON	9
“Más allá, pero aquí mismo”, Entrevista con José Jiménez, por Miguel Salmerón Infante	11-21
UT PICTURA POESIS	23
Apuntes (1993-1998), Antonio Campillo	25-35
<i>Dichoso aquel que no tiene patria</i> , Poemas de Hannah Arendt, versiones de Anacleto Ferrer	37-49
Ilustraciones de Laocoonte n. 4, Jante (Javier Infante)	50

PANORAMA

ESTÉTICA DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS	51
¿Qué hubiera pensado Wagner? Antonio Notario Ruiz (Coordinador)	53-55
TEXTO INVITADO	57
O silêncio do tempo do silêncio, Fernando José Pereira	59-63
Ética y poética en el juego teatral de <i>Reikiavik</i> de Juan Mayorga, Zoe Martín Lago	64-72
ARTÍCULOS	73
El problema de la autonomía del teatro, Adrián Pradier Sebastián	75-92
¿Qué hubiera sido de Edipo sin Aristóteles y sin Freud? Sebastián Gámez Millán	93-108
Como actores en el gran teatro del mundo, Roger Ferrer Ventosa	109-125
Mahagonny: surrealismo y dialéctica de la anarquía. Apuntes desde T.W. Adorno, Marcelo Jaume Teruel ..	126-133
Nauman, Mirecka, Rainer: entre el cuerpo y el signo, Laura Maillo Palma	134-145
El espacio relativo de Newton y la transformación de las prácticas escénicas en el teatro moderno, Raúl Pérez Andrade	146-156
Sturm und Drang. El drama del genio y Shakespeare, Milagros García Vázquez	157-168
MISCELÁNEA	169
Velázquez y el origen de la modernidad filosófica, Carlos M. Madrid Casado	171-181
Duchamp según Jean Clair vs. Arthur Danto, a 100 años de la Fuente, Andrea Carriquiry	182-198
Alegoría barroca e imagen dialéctica: el esfuerzo de Walter Benjamin y Theodor W. Adorno para pensar la dialéctica de la naturaleza y la forma estética, Vanessa Vidal Mayor	199-213
La idea de tradición en la estética de Jan Mukařovský, Raúl Sanz García	214-231
De la visión y el espanto: el tacto suspendido y la experiencia ante el límite, Rayiv David Torres Sánchez	232-240
Desrealizando el mundo objetivo: sobre la inmanencia de lo artístico en la fenomenología estética de Michel Henry, Jaime Llorente Cardo	241-256

Estudios Visuales. Giros entre la crítica de la representación y la ciencia de la imagen, Sergio Martínez Luna	257-271
Épica en el arte: el caso de la canción de autor, Gustavo Sierra Fernández	272-289
El cine más allá de la narración de Lisandro Alonso, Horacio Muñoz Fernández	290-304
Perdidos en la isla de los prodigios: <i>Lost</i> o el abismo alegórico del drama barroco, Ainhoa Kaiero Claver	305-317
RESEÑAS	319
Teorías del arte desde el siglo XXI, Pedro Lecanda Jiménez-Alfaro	321-325
Rimada Botánica, Xaverio Ballester	326-327
Sobre ciudades y arquitecturas, Jürgen Misch	328-332
Esbozo de una amistad sempiterna. Sobre Fuster y Alfaro, Raquel Baixauli	333-336
Cómo se analiza una obra de teatro, Teresa Aguado Garzón	337-338
Vuelan las imágenes, Verónica Perales Blanco	339-341
Mudanzas Espacio-temporales. Imagen y memoria, Raimon Ribera	342-345
Qué quieren las imágenes? Una crítica a la cultura visual, Esther González Gea	346-349
Zoos humanos, ethnic freaks y exhibiciones etnológicas, Lurdes Valls Crespo	350-353
España de la Guerra, Amanda del Rey Mateos	354-356
Benjamin, Barthes y la singularidad de la fotografía, Jorge Martínez Alcaide	357-360
Arte escrita: texto, imagen y género en el arte contemporáneo, Óscar Ortega Ruiz	361-363
Sobre el futuro del estudio del pasado, Ana Meléndez	364-366
Conducir a una diosa, Sergio Requejo Pérez	367-370
Cioran en los Archives paradoxales. (Tome III), Joan M. Marín	371-372
Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo, Raquel Baixauli	373-375
La eternidad de un día, Carmen Martínez Sáez	376-378
Releer a Rilke, Javier Castellote Lillo	379-381
Lo diabólico, lo demoníaco, lo fáustico en la literatura, la música y el arte, Mauro Jiménez	382-384
Imágenes del hombre, Miguel Ángel Rivero Gómez	385-387
Circuit Circus. Circo, Intelectuales y Payasos, Ricard Silvestre	388-390
Precariedad y resistencia del arte y la estética hoy, Rosa Fernández Gómez	391-393
RESEÑAS DE EXPOSICIONES	395
Hijo del Laocoonte. Alonso Berruguete y la Antigüedad pagana, María Luisa Barrio Maestre	397-405
Ilustraciones de Jante (Javier Infante) .	
Fotografía de portada de Tamara Djermanovic intervenida con ilustración de Jante (Javier Infante) .	



LOCOONTE

PANORAMA: ESTÉTICA DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS
Antonio Notario (Coord.)



LOCENTE

PANORAMA: ESTÉTICA DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS
ARTÍCULOS

El problema de la autonomía del teatro

The Problem of Theatre's Autonomy

Adrián Pradier Sebastián*

Resumen

El propósito del presente artículo consiste en analizar los orígenes históricos y la proyección contemporánea de la autonomía del teatro, definida como la capacidad del mismo para crear su propio marco de legalidad creativa. Se parte, para ello, de una controversia suscitada en las redes sociales a partir de un artículo periodístico en el que se atacaba esa autonomía para pasar, a continuación, a la presentación de los dos modelos antagónicos de aproximación al teatro desde la perspectiva que guardan entre sí lo escénico y lo literario. Una vez delimitados ambos modelos se pasa a analizar uno de los conceptos más importantes en la controversia de la autonomía del teatro, el concepto de *reteatralización*, en sus orígenes alemanes y en el contexto español para pasar, por fin, a las conclusiones, donde se expone un caso de práctica escénica contemporánea, sólo comprensible a la luz de ese concepto de autonomía del teatro.

Palabras clave: Estética, Estética del Teatro, Autonomía, Legalidad, Creación

Abstract

The purpose of this article is to analyze the historical origins and contemporary projection of theatre's autonomy, defined as the capacity of theater to create its own framework of creative legality. To do so, we start with a controversy raised in social networks from a newspaper article in which that autonomy was attacked, to continue, then, to the presentation of the two antagonistic models of approach to the theater from the perspective that guard the scene and literature. Once delimited both models, which, in the end, are well defined and confronted positions, we proceed to analyze one of the most important concepts in the path of autonomy, the concept of theatricalization, in its German origins and in the Spanish context, to pass, finally, to the conclusions, where a practical case of contemporary stage practice is exposed, only comprehensible in the light of this concept of theatre's autonomy.

Keywords: Aesthetics, Aesthetics of Theatre, Autonomy, Legality, Creation

1. A modo de introducción: la controversia de Javier Marías

No hace mucho se desató en las redes sociales una intensa polémica a raíz de un artículo publicado por Javier Marías en *El País*, titulado “Ese idiota de Shakespeare”. El tono de sus palabras y el objetivo de la columna venían ya anunciados en las primeras líneas, y tal vez merezca la pena ponerlas sobre la mesa para no cambiar ni una coma de su tesis inicial:

Si hace años que no voy al teatro, es porque no deseo exponerme a sobresaltos. No me refiero ya a esas obras “modernas” en las que se obliga a “participar” al público

* Universidad Internacional de La Rioja / Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León, España. *adrian.pradier@gmail.com*
Artículo recibido: 3 de junio de 2017; aceptado: 24 de septiembre de 2017

lanzándole agua o pintura o bengalas, o a “interactuar” con los intérpretes que bajan al patio de butacas para restregarse contra él y vejarlo. Eso me lo tengo prohibido desde que empezó a suceder hace tiempo. Pero tampoco está uno a salvo de riesgos de otra índole si va a la representación de un clásico. El teatro –más que el cine y las series– ha caído rendido a casi todas las tontunas contemporáneas (Marías 2017).

En suma, para Javier Marías el teatro contemporáneo (1) no es alternativa de ocio porque el estatuto que marcaba la relación lúdica entre artistas y espectadores ya no se cumple, y (2) tampoco es alternativa de cultura, fundamentalmente porque el tratamiento escénico de los clásicos ha caído también bajo el cambio de estatuto indicado en (1). Sin embargo, pese a que no podamos esperar el rigor exigible de un tratado de filosofía, estamos legitimados para solicitar alguna prueba que, sin menoscabar el carácter tentativo de las columnas de opinión, nutra de razones su tesis. En esta línea, los principales problemas que acusa Marías del teatro contemporáneo son tres, especialmente intensos en el tratamiento de los clásicos: (a) el colapso del autor como auténtico responsable de la obra artística y, por lo tanto, como autoridad de la misma, lo que ha permitido otro cambio de estatuto que afecta a los directores, dramaturgos y adaptadores, a los que Marías define como “usurpadores de los buenos nombres de Lope, Calderón, Molière o Shakespeare”; (b) la quiebra de la regla de las tres unidades, especialmente las referidas a tiempo y lugar; y, por último, (c) la quiebra del paradigma naturalista, de forma que “se permite lo ‘simbólico’ y lo inverosímil en mucho mayor grado”, dificultándose de un lado que se abran los mecanismos empáticos propios de una concepción estrecha de la verosimilitud como condición material exigida en los programas naturalistas más radicales. En sus propias palabras, el problema parece ser la tendencia de que los personajes de Shakespeare “aparezcan vestidos de nazis o de decimonónicos, o transmutados en *gangsters*, o que la acción de las obras se sitúe en cualquier sitio”, a lo que habría que añadir el problema sobrevenido de la inversión de sexo en la interpretación de los papeles protagonistas.

El ataque despertó la indignación de la práctica totalidad del sector, y fueron muchas las voces que se alzaron contra lo que consideraron una irresponsable falta de respeto hacia la profesión. Pero lo cierto es que Javier Marías no sólo reabrió una de las más antiguas controversias del mundo del teatro que, tal y como sostiene Patrice Pavis, resurge de cuando en cuando en su propia historia (2007: 289-302). En realidad, el tema de fondo era el asunto de la autonomía del arte, su alcance y sus límites, no desde una perspectiva total, sino desde la posibilidad de comprender el teatro como forma de arte autónoma e independiente de otras artes, capaz de generar, en consecuencia, su propio marco de legalidad creativa. Analizar esos límites, acomodar un enfoque metodológico adecuado y estudiar las bases históricas de esa autonomía –y su recepción en España– es el objeto de las siguientes páginas, con las que pretendo contribuir a la polémica desde una perspectiva estética que nos permita arrojar razones que aclaren y expliquen las nuevas estrategias escénicas.

2. Dos posiciones extremas: el modelo literario y el modelo de los ingredientes

Xavier Rubert de Ventós, en su obra de juventud *El arte ensimismado* (1962), acotó los principales temores del arte de vanguardia mediante el concepto de *alienación*. Éste podría definirse como todo aquel proceso por el que una obra de arte deja de ser ella misma para convertirse en otra cosa, lo que técnicamente termina neutralizando el

abordaje de su dimensión genuinamente autorreferencial (Bertram 2016: 91-98) en beneficio de otros intereses que, histórica o tradicionalmente, han venido estipulando los términos de la relación del espectador con la obra. El peso de esa circunstancia mediatiza enormemente los criterios de producción de los propios artistas y condiciona de manera casi determinante la emergencia de un tipo específico de recepción que se mantiene al margen del acontecer genuinamente estético de la obra y de sus límites. Por expresarlo en términos más familiares, favorece la emergencia de unos intereses ajenos a una actitud de demora en lo estético y más bien orientados hacia “propósitos” *personales, cognitivos o académicos* (Hospers 1969: 3; Stolnitz 1960: 34-35). En sus preocupaciones de entonces, Rubert apenas prestó atención a la búsqueda de la autonomía que había marcado la historia del teatro desde principios del s. XX, dedicando tan sólo dos páginas al asunto frente a las veinte dedicadas, por ejemplo, a la música clásica. Pese a ello, creo que acertó en la idea clave de que la voluntad de autonomía del teatro se terminó concretando en primer lugar en una clara intención programática de “no esconder su carácter de ficción” como único cauce viable para “afirmarse como cosa y reclamar su atención correspondiente” (1997[1962]: 98). El precio de la autonomía del teatro pasaba así por una reivindicación estricta de *lo performativo* –es decir, lo relacionado con aquellas acciones *autorreferenciales* capaces de constituir *realidades* específicas (Fischer-Lichte 2011: 47-76)– en detrimento de otras dimensiones, como la meramente representacional, de tal modo que la nueva estrategia permitió poner entre paréntesis todas aquellas cláusulas poéticas que la propia tradición teatral traía consigo y con las que el teatro pudo entrar en un conflicto abierto y cuyos límites podía reconocerse plenamente. Entre esas cláusulas se encontraba aquella que articulaba la propia relación estatutaria de lo escénico con el texto literario y, en particular, con el texto dramático, haciendo depender el primero del segundo y cuestionando, así, el estatus artístico de lo escénico. Es evidente que al reivindicar la autonomía del teatro frente al resto de artes, en particular frente a la literatura dramática, la controversia ahondaba, de un lado, en la necesidad de renegociar las relaciones de los artistas escénicos con el autor y, en particular, con su texto, pasando a cuestionar qué era ese texto, qué funciones cumplía, qué posición jerárquica ocupaba entre el resto de elementos de la puesta en escena y por qué tenía tanto peso sobre la *manera* de representarlo; de otro lado, los artistas escénicos, y fundamentalmente los directores de escena y escenógrafos, reclamaban para sí la liberación del arte teatral y su reconsideración como una praxis artística concreta, librándola así de aquella que, como piensa el propio Javier Marías, se había antojado como la única correcta: el “teatro literario” (Pavis 2007: 298-291; Fischer-Lichte 2011: 159-163 y 363-365). Todo ello condujo al establecimiento irremediable de una negociación que, gracias al trasfondo programático de las vanguardias, superaría los límites entre quienes veían amenazados los roles atribuidos a su perfil de autores –y, en buena medida, autoridades–, y quienes viendo que existían otras formas de entender el trabajo escénico exigían una revisión y posterior evaluación de las relaciones entre los distintos interlocutores involucrados en el acontecimiento teatral.

La mayoría de las ocasiones en que tuvo lugar, el diálogo fue bronco. Por otro lado, parece comprensible, habida cuenta de que la retórica vanguardista se apoyó en el uso programático de un lenguaje duro, preñado de eslóganes y consignas, en ocasiones más divergentes del escenario contra el que se forjaron que sugerentes de nuevas poéticas, aunque casi siempre sentidas y lanzadas con la pretensión de seducir tanto a los lectores de sus manifiestos como a los espectadores de sus obras y a toda una

nueva generación de jóvenes artistas. En este sentido, y por lo que respecta al asunto de la autonomía del teatro, es evidente la puesta en marcha de una serie de procesos que desembocaron en la necesidad de una redefinición completa de las relaciones estatutarias con otras artes, en especial con la literatura dramática. Pero de ello no se infiere, ni siquiera en las líneas de trabajo más iconoclastas, la implementación de una renuncia expresa a toda forma de presencia o interacción con la literatura dramática: se trataba de abrir más vías de trabajo, no de cerrar las ya conocidas. Tal certeza nos coloca en la necesidad de adoptar una cierta distancia crítica que devalúe la firmeza de algunas afirmaciones, permitiendo así la emergencia de otras convicciones más profundas y, en ocasiones, más madura(da)s. En suma, si nuestro propósito es analizar el carácter escandaloso de la autonomía del teatro y su independencia creativa del autor teatral y de la fidelidad al texto como instancia de autoridad, nuestro método no puede consistir en la adopción incuestionada de las posiciones de vanguardia. En línea con estas cautelas, James R. Hamilton piensa que las proclamas en defensa del teatro como forma de arte autónoma “debe ser conectada con una visión sobre la relación entre textos utilizados en montajes teatrales y los montajes mismos” (Hamilton 2007: 23), punto clave en el que coincide con Patrice Pavis, quien subraya que la importancia no recae en dirimir si es preferible una u otra postura, sino que “lo importante es más bien identificar el estatuto del texto en la representación considerada” (Pavis 2007: 290). En conclusión, la tesis de que el teatro es una praxis artística radicalmente independiente, creadora de su propia legalidad, ha de ser así puesta en relación con la relación estatutaria que históricamente han guardado el texto y la puesta en escena, relación cuyo análisis suele acogerse a cuatro modelos: (1) literario, (2) de los dos textos, (3) del tipo y la muestra (*type/token*) y (4) de los ingredientes. De ellos, sólo nos centraremos en analizar los directamente enfrentados en el contexto de este artículo: el *modelo literario* y el *modelo de los ingredientes*. El análisis de las fortalezas y las debilidades de los otros dos restantes lo dejamos para otra ocasión.

Según Hamilton, el *modelo literario* presenta cinco tesis básicas en relación a las relaciones estatutarias entre la puesta en escena y el texto: (1) las puestas en escena son *presentaciones* de obras de literatura, típica pero no exclusivamente obras de literatura dramática –podemos pensar, por ejemplo, en la adaptación escénica de una novela–; (2) los espectadores suelen establecer la identidad de las puestas en escena poniéndolas en relación con el trabajo literario sobre el que se basan –en otras palabras, el espectador tiene como referencia la autoría del texto, la vigencia de la fábula allí contenida y la trama correspondiente–; (3) la puesta en escena lo será siempre de algún trabajo, sólo en caso de que sea fidedigna a ese trabajo; (4) los montajes teatrales no son, en consecuencia, obras de arte, sino que la obra de arte es el trabajo de literatura *puesto en escena*; lo que nos conduce a una última idea, a saber, que (5) los trabajos de literatura dramática se distinguen de otras prácticas artísticas en que contienen potencialmente dos modos de presentación: como textos *para la lectura* o como textos *para su escenificación*. Si comparamos las cinco tesis con las ideas de Javier Marías expresadas en su columna, en seguida nos percatamos de que coincide, punto por punto, con el espíritu de la propuesta: una obra de teatro será *tanto menos* teatral cuanto más se aleje del texto sobre el que se apoya, en otras palabras, cuanto menos fiel se mantenga a la instancia de autoridad que plantean Shakespeare o Mayorga –o sus respectivos editores–. Por otro lado, el modelo presenta debilidades muy notorias, como su incapacidad para explicar por qué los espectadores son capaces de reconocer en el *Hamlet* de Thomas

Ostermeier (Avignon, 2002), bajo dramaturgia de Marios von Mayenburg, el mismo *Hamlet* de Shakespeare, pese a que ha habido cambios sustanciales en relación tanto a los criterios de escenificación del siglo XVI como en el propio texto. Por otro lado, la pregunta en torno a la instancia a la que ha de guardarse fidelidad es, sin lugar a dudas, de las más rebeldes en el caso del teatro: si es con el texto de Shakespeare, y sólo tras haber establecido qué versión de las que disponemos es la correcta, ¿sólo serían puestas en escena *fieles* aquellas que reconstruyan arqueológicamente las del s. XVI, dicho el verso blanco en el perfecto inglés de los actores del *Globe* y respetando escrupulosamente las acotaciones del *Bardo*, pensadas, de hecho, para un cierto tipo de escenario, un cierto tipo de convención escenográfica y un cierto tipo de público, habituado a intervenir de viva voz en el transcurso de las representaciones? Cuando pongamos en escena los textos de Plauto, ¿deberemos informar a los espectadores de que gran parte de su producción es fruto de la aplicación de una técnica denominada *contaminatio*, consistente en mezclar asuntos, personajes y tramas de los textos heredados de la comedia nueva de Menandro? ¿Hemos de recuperar los modos de expectación propios de los corrales del Siglo de Oro y abuchear cuando aparezca sobre las tablas el malvado Comendador Fernán Gómez, en la medida en que el propio Lope y los dramaturgos de su tiempo contemplaban durante la redacción de sus textos la acogida verbal e *in situ* de los espectadores? Por otro lado, ¿dónde incluimos aquellas puestas en escena que no contemplan texto entre sus elementos configuradores y se limitan a poner en escena espectáculos de *clown*, pequeñas escenas de *commedia dell'arte* donde la importancia del texto cede paso a la viveza de lo performativo?

Frente a este modelo, Hamilton opone el *modelo de los ingredientes*, cuyos impulsores, entre los cuales se alinea él mismo, que los textos utilizados para puestas en escena teatrales son *ingredientes*, “fuentes de palabras y otras ideas para puestas en escena, junto a otros ingredientes que están disponibles desde una variedad de otras fuentes” (Hamilton 2007: 31). La idea de la autonomía estatutaria e independencia creativa del teatro se articula así a lo largo de las siguientes cinco tesis: (1) los montajes escénicos no son presentaciones de obras de literatura, ni tampoco textos adaptados para su escenificación por la transformación de un texto escrito, ni ejecución de trabajos que son iniciados en texto escrito de clase alguna; (2) la identidad de las propuestas escénicas se establece en referencia a “aspectos de” o “hechos sobre” la puesta en escena misma y algunas veces “a aspectos” de o “hechos sobre” otras realizaciones escénicas –como cuando comparamos, por ejemplo, la *Médée Matériau* de Heiner Muller, en la puesta en escena de Anatoli Vassiliev (2002) y la puesta en escena del mismo director, con la misma actriz protagonista, Valérie Dréville, estrenada en el Théâtre National de Strasbourg en el 29 de abril de 2016–; (3) una realización escénica no tiene por qué guardar el criterio de fidelidad, de cualquier clase que sea, puesto que eso tan sólo respondería al interés de determinar de qué trabajo anterior es una puesta en escena: en ese sentido, la fidelidad, como estándar comparativo, se colapsa desde la tesis (1); (4) las realizaciones escénicas son obras de arte de pleno derecho; (5) un texto utilizado como fuente verbal podría gozar de vida propia como obra de arte literario, pero no lo necesita y, de hecho, si la tuvieran es una cuestión que lógicamente no se relaciona con el uso de cualquier material de ese texto en una realización escénica.

Como se puede apreciar, ambos modelos son completamente antagónicos en el asunto de la autonomía: inexistente, en el caso del modelo literario, donde se exige fidelidad de la puesta en escena al texto y se niega, incluso, su propia consideración

como obra de arte; definitoria, en el caso del modelo de los ingredientes, donde la fidelidad no es un asunto exigible, como tampoco un estándar para la propia definición. Personalmente, considero que el enfoque planteado desde el modelo de los ingredientes es el que mejor se aproxima a la realidad vital del teatro, a sus intimidades y a la manera en que los directores de escena, compañías, actores y un número muy significativo de autores se refieren a su trabajo. Por otro lado, creo que ahora estamos en posición de abordar la perspectiva de la autonomía del teatro desde la posición de los autores de vanguardia, toda vez que hemos asumido la tesis de Hamilton según la cual no es posible exigir la independencia creativa del teatro sin tomar en consideración el modo como el texto de la realización escénica es trabajado. En las dos próximas secciones analizaré fundamentalmente la forja europea del concepto vanguardista de *reteatralización del teatro* como uno de los más importantes en cualquier discusión contemporánea sobre la autonomía del teatro, en la medida en que marcará marcaría un antes y un después en la propia determinación de los distintos entramados estatutarios del teatro y que, en buena medida, ayuda a explicar el asunto.

3. Autonomía y legalidad propia del teatro en la contribución de Georg Fuchs

Diez años antes de que Marinetti publicara en *Le Figaro* las bases de su proyecto artístico, el periodista y crítico artístico Georg Fuchs publicaba un artículo titulado *Discurso contra los literatos en materia de poesía dramática (Sermon wider die Literaten in Dingen der dramatischen Dichtkunst)*, en el que atacaba las bases mismas del teatro naturalista decimonónico y, en particular, la reducción del mismo a la ilustración escénica del drama en clave ilusionista. Ya en el tumultuoso año de 1909, la editorial fundada seis años antes por Georg Müller, con sedes en Munich y Leipzig, sacó a la luz dos libros de enorme interés y relevancia: *La otra parte. Una novela fantástica (Die Andere Seite. Ein phantastischer Roman)*, donde Alfred Kubin presentaba a sus lectores la ciudad imaginaria de Perla, “allí donde se han reunido todos los descontentos de la cultura moderna” (Molinuevo 2001: 61), y casi al mismo tiempo el texto *La revolución del teatro (Die Revolution des Theaters)*, obra firmada por el mismo Georg Fuchs, que constituía una revisión ampliada y corregida de una obra anterior de 1905, de menor difusión e influencia, titulada *El teatro del futuro (Die Schaubühne der Zukunft)*. Fuchs había sido desde 1907 el impulsor de la Unión del Teatro de Artistas de Munich (*Verein Münchner Künstler-Theater*), creada, entre otros propósitos, con el objeto de costear la construcción de un nuevo teatro experimental a imitación del Teatro de Arte de Moscú, que Vladímir Nemiróvich-Dánchenko había fundado en 1897. Finalmente, en mayo de 1908, se había inaugurado bajo la dirección del propio Fuchs el *Künstler-Theater* de Munich, edificio en clave *art nouveau* firmado por el prestigioso arquitecto Max Littmann, quien ya se había encargado del diseño de la *Residenztheater* en la misma ciudad, además de haber asumido anteriormente otros importantes encargos relacionados con las artes escénicas y, en particular, con el teatro, como el *Schillertheater* de Berlín (1906) o la reforma del *Deutsches Nationaltheater und Staatskapelle* de Weimar (1907). Rodeado así de un grupo importante de artistas y seguidores, Fuchs se decide a poner en orden desde allí sus experiencias y planes de futuro, entre los que se encontraba la renovación total del arte escénico y, al menos desde 1899, su liberación.

La contribución de Fuchs a la voluntad de autonomía del teatro se fundamentaba en la puesta en circulación de un concepto con el que designarla: “reteatralizar el teatro” (en francés en el original), o sea, de un proceso de *reteatralización*. En términos generales,

Fuchs acusaba la falta de una subversión generalizada de las relaciones estatutarias que marcaban la red de producción y recepción del arte teatral a imitación de lo que ya había sucedido en otras prácticas artísticas, poniendo para ello especial hincapié en la doble circunstancia que afectaba al teatro e impedía su evolución propia: de un lado, la dependencia “del yugo de la literatura y de todas las obligaciones externas”, un tipo de servidumbre creativa que, en segundo lugar, no encontraba justificación alguna “en su particular legalidad puramente artística” (*in ihrer besonderen rein-künstlerischen Gesetzmässigkeit*) (1909: XII). Con ello se ponía de relieve una distinción de base entre los cauces de expectación y creación propios de la literatura y aquellos del teatro, al tiempo que se orientaba el objetivo de la lucha hacia un foco de alienación artística más concreto, apuntándose: el Teatro Literario del modelo romántico alemán, heredado de las teorías dramáticas de G.E. Lessing (2004 [1767/1769]; Löb 1974: 24sq.) e impulsado en los campos de la interpretación actoral por influyentes teóricos como Johann Jakob Engel, autor de unas *Ideas sobre una Mímica* (*Ideen zu einer Mimik*, 1785; Fischer-Lichte 2011: 160-163). En suma, la reteatralización del teatro suponía (1) desplegar un frente de batalla específico contra la *alienación literaria*, e implicaba también (2) una ruptura de relaciones con el propio arte dramático como máxima expresión poética de la literatura dramática y causante de su *alienación dramática*. Así, no sólo se acusaba un estatus inapropiado para el teatro –haciéndolo depender del arte literario–, sino que se acusaba igualmente una manera concreta de realizarlo escénicamente –el arte dramático y sus variantes naturalistas fundamentalmente a partir de la segunda mitad del s. XIX–. Con ello pretendía devolver a la obra de literatura dramática su estatus de obra literaria, siempre susceptible de ser representada o ejecutada escénicamente, pero no ya bajo una legalidad (*Gesetzmässigkeit*) ajena, marcada por las poéticas propias de la praxis literaria –y, por lo tanto, más orientadas hacia los placeres de la lectura que a los suscitados en la expectación teatral–, sino bajo la legalidad desplegada por las poéticas escénicas. Poéticas que, en principio, estarían por hacer, al margen de aquellas que, como la de J.J. Engel, tan sólo servían para una manera de entender la puesta en escena como ilustración de lo literario.

Ya en 1905 el actor y director de escena Edward Gordon Craig dejaba escrito que “[...], el teatro no puede depender eternamente de tener una obra que representar: tiene que representar al mismo tiempo obras de su mismo arte” (1999 [1905]: 85). La ruptura con las poéticas literarias implicaba, entre otras cosas, romper abruptamente con el dominio de las preceptivas clasicistas y, en particular, con las de cuño aristotélico, reconociendo en la herencia de sus comentaristas un discurso sobre la creación artística orientado fundamentalmente a la composición *literaria*, de la que su representación escénica había sido relegada a una sola de sus dos *modalidades* de presentación, lo que impedía su cualificación como entidad artística autónoma. El mismo Aristóteles ya había asentado que “la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores” y que, de hecho, de todos los elementos que constituyen cualitativamente los géneros dramáticos, el “espectáculo” (ὄψις) “es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética” (Aristóteles 1450b18-20; Sánchez 1999: 9-27; 2002: 13-24; Veinstein 25-30). Contrariamente a las ideas dominantes de la escena alemana del s. XIX, el modelo de expectación que oponía Georg Fuchs al enfoque literario, marcado por placeres empático-sentimentales del espectador, era así el de la fiesta y el carnaval (1909: 29; 1899a: 483-486), el de la celebración ceremonial y artística de la vida, con la idea de recuperar para los ciudadanos de su tiempo los

placeres insustituibles de la reintegración del espectador en el espectáculo como condición definitoria del mismo, insistiendo así en la importancia de la “actualidad” (*Gegenwärtigkeit*) del hecho escénico como una cualidad performativa que se define *en* y *por* la copresencia mutua de actores y espectadores en el marco de una fiesta que se da irreductible y determinadamente aquí y ahora.

Compartiendo rasgos de semejanza con la generación de las vanguardias, Fuchs tenía algo de profeta, pero no en el desierto. En sus deseos de romper con el teatro “en su forma convencional” (Fuchs 1909: 23) se apreciaba en realidad la presencia efectiva de una cierta “atmósfera de teoría artística” (Danto 1964: 580) basada en la reivindicación de un teatro autónomo de la literatura y que fuera verdaderamente popular, de masas, rememorador de formas medievales de teatro festivo, de rito y ceremonia (Fischer-Lichte 2005: 46-49). Las bases para el mismo venían auspiciadas por tres factores: en primer lugar, la gran influencia cultural que habían ejercido ciertos autores de la escena intelectual europea sobre su propio punto de vista, entre los que el propio Fuchs citaba a Arthur Schopenhauer, Hyppolite Taine y Friedrich Nietzsche – por lo tanto, cabría incluir aquí la influencia de Richard Wagner (Fischer-Lichte 2005: 46-47)–, y a Anselm Feuerbach, Wilhelm Liebl y Arnold Böcklin, por el lado de los artistas (Fuchs 1909: 23); en segundo lugar, la imitación para el teatro del modelo rupturista de los *secesionistas* plásticos de su tiempo contra el arte institucional: la Secesión de Munich (1892) escindida de la Asociación Múniquesa de Arte (Münchner Künstlergenossenschaft), a la que seguirían los grupos de Viena (1897) dentro de la Asociación de Artistas Visuales de Austria (Vereinigung Bildender Künstler Österreich) y de Berlín (1898) contra la Gran Exposición de Arte de esa ciudad (Große Berliner Kunstausstellung). Y, por último, su amistad con el arquitecto Peter Behrens, quien compartía con Fuchs no sólo las mismas ideas en torno al teatro y la fiesta como lugares de expresión cultural y catártica de la comunidad, sino igualmente la necesidad de construir un nuevo teatro físico que, incluso desde la propia perspectiva de su diseño arquitectónico, favoreciera un retorno a la idea artística de la asamblea coral de los griegos, como referente obligatorio de sus planteamientos.

Paralelamente al *Sermon* de Fuchs de 1899 contra el naturalismo, Peter Behrens había contribuido hasta en tres ocasiones a la controversia sobre la autonomía del teatro frente la literatura y la poética naturalistas (Anderson 2000: 56-62), escribiendo tres textos: (1) un primer ataque en el artículo *La decoración de la escena* (*Die Dekoration der Bühne*, 1900), donde condenaba el uso escénico de la pintura en clave ilusionista, apoyando en su lugar un uso decorativo, amplificador del carácter artístico –y, en esa medida, artificioso– de la propia puesta en escena, autorreferencial y meramente decorativo; (2) una declaración programática bajo el título *Festivales de vida y arte. Una consideración del teatro como el más alto símbolo cultural* (*Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols*, 1901a), en cuyas páginas proponía desde una reconceptualización del teatro como evento originariamente ceremonial y ritualizado, asambleario y festivo, hasta la construcción *ad hoc* de un espacio que optimizara ese tipo de espectáculos; y, por último, (3) un artículo titulado *La feria de la vida de Richard Dehmel como un juego festivo* (*Die Lebensmesse von Richard Dehmel als festliches Spiel*, 1901b), escrito a propósito de la cantata compuesta por su amigo y poeta Richard Dehmel, *Eine Lebensmesse. Dichtung für Musik*, un montaje que presentaba como ejemplo escénico de sus propuestas –al margen de su propia contribución en la puesta en escena de un texto del propio Fuchs, *El signo* (*Das Zeichen*), estrenada el 15 de mayo de 1901 con

ocasión de una exposición celebrada en Darmstadt (sobre el particular, Perone 2015: 226)–. En síntesis, tanto Behrens como Fuchs consideraban que el teatro ya no podía limitarse a la *representación* de vidas ajenas para un conjunto selecto de espectadores que pusiera entre paréntesis la suya propia en el ínterin empático de la contemplación, sino que debía aspirar a convertirse en *presentación* ritualizada y asamblearia de la vida propia en el contexto de una ceremonia extática de ensalzamiento de lo comunitario. Ahora bien, esa experiencia comunitaria debía apoyar no sólo la liberación del teatro de sus formas *individualistas*, sino que incluía también la liberación del espectador de los agotadores efectos del principio de individuación nietzscheano. En cierto modo, el precio de los compromisos burgueses con el individualismo generaban toda una serie de frustraciones tumorosas cargadas de una tensión que era preciso descargar en una experiencia cercana a las modernas fiestas *rave*: “el propósito del teatro” era así “generar una exaltada tensión y descargarla de nuevo” (Fuchs 1909: 54), *vivir* una experiencia *transformadora desde y en* la propia comunidad (Fischer-Lichte 2011: 105-106), en cuyo diseño se habían ya dinamitado todas las cláusulas poéticas de producción y recepción específicas del teatro literario. En cierto modo, buscaban una revolución cultural en el contexto asambleario teatral, con el objetivo de desplazar los efectos de la experiencia a otros lugares, en un proceso de empoderamiento ciudadano “de la calle, de la ciudad o de la vida” (Rancière 2010: 21).

En resumen, los procesos de *reteatralización* propuestos por Behrens y Fuchs contribuyeron fundamentalmente a la apertura de la discusión en torno a qué *es* el teatro y a qué *significa* lo teatral y la teatralidad. Apuntaban hacia la redefinición del teatro como un evento estrictamente comunitario, donde arte y política se daban la mano en un contexto protagonizado por una concepción estética de la ciudadanía. Aunque también es preciso indicar, a efectos prácticos, que sus innovaciones escénicas y proclamas culturales tuvieron más valor y relevancia en el contexto de las razones teóricas que las articulaban e impulsaban que en el de prácticas concretas, debido en parte a la idiosincrasia específica de la retórica de vanguardia, a la enorme maquinaria cultural a la que se enfrentaban, aunque también, y en parte no pequeña, al estallido de la Primera Guerra Mundial. En este sentido, es característica distintiva del discurso de vanguardia: adquirir la forma trópica de un puñetazo en la mesa para terminar licuándose en otra metáfora, la de una gota de lejía que de forma inexorable y silenciosa acabaría contaminando todo el medio artístico, marcando un antes y un después en la cronología del mismo. Sin embargo, es menester recalcar su aventura al mando del modesto Künstler-Theater, que aunque breve, fue muy fructífera.

La sala se construyó de acuerdo con las teorías de Behrens y bajo la batuta rectora del arquitecto Max Littmann. Hoy desaparecida, su diseño se realizó tomando como elemento nuclear un gran espacio diáfano y una distribución de las gradas en pronunciada inclinación hacia el escenario, trazando una estructura desprovista de palcos y ornamentación, que rememora los antiguos teatros griegos y potencia, finalmente, esa idea de los espectadores como miembros de la misma asamblea. El mismo año en que se inauguró lograrían sumar al proyecto al joven director austríaco Max Reinhardt, con quien Fuchs compartía además las mismas convicciones programáticas de introducir al teatro en la senda de su autonomía artística, incluyendo a su vez una idea común al pensamiento de muchos de los renovadores escénicos de principios de siglo: la creación de un teatro del pueblo que permitiera celebrar, precisamente, los vínculos vitales de esa comunidad como respuesta al modelo de vida

y expectación burgués. Para ello pusieron en marcha el proyecto de un *Volks-Festspiele*, un festival de teatro “del pueblo” que sirviera como espacio para el intercambio de propuestas y experiencias entre profesionales de distintos ramos, con la asistencia y participación activa –y masiva– de espectadores de todo rango y condición. La celebración del festival constituyó, a ojos del propio Fuchs, un triunfo personal en el camino de la exportación del teatro como forma artística autónoma, por lo que no tardará mucho en utilizar decididamente el término “secesión” (*Sezession*), en este caso, del arte teatral frente a la literatura y el arte dramáticos, a imitación de las que ya habían tenido lugar en el ámbito de las artes plásticas en Munich, Viena o Berlín. Por otro lado, este festival sirvió al propio Reinhardt para articular un primer ensayo de lo que hasta entonces habían sido tan sólo ideas expresadas en alguna tertulia (Fischer-Lichte 2005: 47; Fetting 1973: 61): el Teatro de los Cinco Mil (Theater der Fünfstausend). Éste fue posible, entre otras cosas, gracias a las reformas realizadas en la sala de música del Theresienhöhe, cuyo interior se adaptó para la construcción de un enorme escenario en forma de arena de circo. Allí estrenó dos de sus más memorables montajes, aldabonazos sobre la puerta de la tradición teatral europea: el *Oedipus Rex* de Sófocles –bajo versión dramaturgica de Hugo von Hofmannsthal, con quien ya había trabajado en la puesta en escena de su obra de 1905 *Ödipus und die Sphinx*– y, en 1911, la *Oresteia* de Esquilo.

4. La autonomía del teatro en la reflexión estética española: la “reteatralización” de Pérez de Ayala y el “hecho insustituible” de Ortega y Gasset

El 25 de noviembre de 1915 apareció en el semanario *España* un artículo de Ramón Pérez de Ayala titulado *La reteatralización*, dentro de su sección sobre crítica teatral *Las máscaras*, cuyo objetivo era anteponer “el estudio de los actores y de las condiciones escénicas a la crítica de autores y obras” (1915: 4; Sánchez 1999: 427-429). El concepto, extraído en sus propias palabras de un artículo del crítico inglés Huntly Carter, permite situar la reflexión española sobre las artes escénicas a la altura de los debates contemporáneos en torno al estatuto del teatro, que también manifestaba síntomas de una crisis muy aguda en España. Sin embargo, “lo que empresarios, cómicos y autores denominan crisis teatral es simplemente una crisis económica, cuyas causas achacan al cinematógrafo”, pero cuyo alcance alcanzaba cotas de una crisis más profunda, “de concepto y evolución”. Prosigue Ayala indicando que el estancamiento del teatro tiene su origen en la antigua competencia entre el “arte teatral, como literatura y arte dramático, y una forma genuina y real de arte teatral popular” (1915: 4), más divertido, dinámico y arriesgado que el anterior. En una entrevista de 1927 concedida a Luis Calvo Andaluz sobre el surrealismo escénico, volvería a insistir en la urgencia del retorno del teatro “a su territorio y centro de gravedad, a la restauración de los géneros esencialmente teatrales” (1927: 11), describiendo cuáles eran los peligros para el desarrollo de su propia legalidad creativa: (1) la consideración del *arte teatral* como oficio o conjunto de técnicas auxiliares del *arte dramático*, (2) la reducción del primero a género literario, alienando no sólo a los creadores, sino al propio espectador en sus modos de expectación y, por último, (3) el problema de la fidelidad al texto, “incompatible con la naturaleza intrínseca de la obra teatral” (1927: 10). Al arte dramático convencional oponía así Ayala los dinamismos propios de la teatralidad, de “la danza, la pantomima, la ópera”, como géneros escénicos propiamente teatrales, e incluía también “algunos números de variedades”, como los protagonizados por

la bailarina Carmen Tórtola Valencia, cuyo trabajo, basado en danzas antiguas y orientalistas, no tardó en ubicarse dentro de aquellas manifestaciones artísticas próximas a las nuevas corrientes coreográficas, fundamentalmente a la Nueva Danza proveniente de la renovación alemana (sobre el particular, véase Cavia Naya 2001: 17-25).

La dicotomía entre la gran tradición literaria del arte dramático y los cafés de variedades o *music-hall* tiene algo de gamberro y canallesco, aunque recogía un sentir generacional. Paralelamente al modelo propuesto por Fuchs, en otras alturas de la misma “atmósfera de teoría” se reconocía en los espectáculos de variedades, en el circo o los *cabarets* un valor singular y una potencia específicas para la regeneración de las artes escénicas. Las principales voces italianas del teatro *sintético y futurista* concretaron gran parte de sus propuestas escénicas en la creación o, más bien, la sustitución de las antiguas poéticas en favor de una nueva, articulada a la luz del manifiesto *El teatro de variedades* (Marinetti 1999 [1913]: 114-120), y en la que se consideraban prácticas estúpidas (*sic*) “escribir cien páginas donde bastaría una sola” o “preocuparse de la verosimilitud” (Marinetti, Settimelli & Corra 1999 [1915]: 123-124): “Nosotros sentimos una inevitable repugnancia por el trabajo realizado sobre la mesa, *a priori*, sin tener en cuenta el ambiente en que tendrá que ser representado. La mayor parte de nuestros trabajos han sido escritos en el teatro” (1999 [1915]: 122). Ni los futuristas, ni Pérez de Ayala rechazaban la redacción de textos *ex novo*, bajo la única condición de que fueran escritos con la mente puesta en el escenario, en el ambiente de representación o, incluso, *durante* la misma representación. Y tampoco condenaba la puesta en escena de los clásicos, sino tan sólo ciertos modos escénicos en la manera de abordarlos. En esta línea, el propio Marinetti proponía, por ejemplo, representar “en una única velada todas las tragedias griegas, francesas, italianas, condensadas y cómicamente mezcladas”, “reducir a Shakespeare a un solo acto” y “hacer otro tanto con todos los autores más venerados” (Marinetti 1999 [1913]: 118). No obstante, retomando el enfoque deflacionario que indicábamos al comienzo de este artículo en relación a los aportes vanguardistas, los manifiestos de 1913 y 1915 de Marinetti fueron más bien “puntos de inflexión” retóricos en la reflexión sobre el teatro, que terminaron concretándose en propuestas concretas, más sugerentes que rupturistas, y despertando “un renovado interés sobre tópicos tradicionales teatrales como drama, interpretación, y puesta-en-escena” (Puchner 2000: 131). Dicho en otras palabras, bajo las voladuras futuristas se abrieron nuevos cauces por los que reflexionar serenamente. Se forjaba así una relación donde lo literario adquiriría el papel de ingrediente unas veces desconstruido, otras descentralizado, pero en todo caso ya no imprescindible.

Una de tales propuestas nació, curiosamente, al calor del muy naturalista Teatro de Arte de Moscú dirigido por Konstantin Stanislavsky. Según tradición bien asentada en el mundillo teatral ruso, los miembros de cada compañía teatral organizaban una especie de veladas nocturnas durante el Gran Ayuno cuaresmal que marca el fin de la temporada de invierno. Al suspenderse la contratación, las veladas venían a ser un paliativo de los efectos laborales de la prohibición y un modo de estimular cierta actividad teatral, aunque fuera en el contexto privado de bodegas o cafés. Uno de los grupos más famosos fue el que organizó la propia *troupe* de Stanislavsky. Y su éxito fue tal que dos de sus maestros de ceremonias, Nikita Baliev y Nikolai Tarasov, abrieron el 29 de febrero de 1908 un local subterráneo con espacio para cuarenta localidades. A imitación del famoso *Fledermaus Cabaret* de Viena, bautizaron al suyo

como *El Murciélago* (*Letuchaya Mysh*) (Sullivan 1986/87: 17), constituyendo así las bases de la futura revista teatral *La Chauve-Souris*, compuesta por *gags* cómicos, escenas de pantomima, ejercicios de malabarismo y acrobacia, *clown*, danza sincronizada en la célebre parada de los soldaditos de plomo, danzas folklóricas rusas... en suma, un conjunto de números breves, unidos entre sí por una misma estrategia escénica basada en la plasticidad, el colorido, la indumentaria y, sobre todo, la acción escénica.

Las primeras noticias que llegaron a España del espectáculo vinieron de la mano del crítico guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, en una crónica del espectáculo publicada en *ABC* el 20 de julio de 1921 bajo el título “Lo que es el famoso murciélago”. Poco después, el 28 de septiembre de ese mismo año se anunciaba en el mismo diario que el actor y empresario teatral Gregorio Martínez Sierra había programado para esa temporada en el Teatro Eslava de Madrid la llegada de “algún otro espectáculo nuevo en España y de penetrante sabor artístico”, en referencia a *La chauve-souris* de Nikita Baliéff (*sic*) tras un exitoso periplo por París, Londres y San Sebastián. Gracias al poeta Corpus Barga sabemos que en 1921 asistió al espectáculo en el Teatro Fémina de París otro intelectual de la época: José Ortega y Gasset (1921: 1; Tordera 2008: 66). Y poco tiempo después escribirá su “Elogio del Murciélago”. Allí consideró el espectáculo como la prueba fehaciente de potencia creativa de las artes escénicas cuando renuncian a *representar* el texto para *presentar* sus propias formas de narrar o de mostrar, anticipando incluso los principios del teatro-danza, pues incluso en el abordaje de clásicos como Shakespeare o Calderón debía acentuarse “cuanto yace en el tema para un *ballet* o pantomima” (2004[1921]: 446):

Es preciso que en la obra teatral sea lo necesario y sustantivo el teatro; por lo tanto, que la obra escénica consista primordialmente en un suceso plástico y sonoro, no en un texto literario; que sea un hecho insustituible ejecutado en la escena. Entonces no tendremos más remedio que salir de casa para ir al teatro, so pena de renunciar a un placer intransferible. [...]. Lo propio acontece con *El Murciélago*: no podemos referir lo que en él hemos visto. Esto significa que ambos espectáculos son verdaderamente teatro y no literatura.

Resulta curioso ver en el teatro a alguien que casi nunca iba al teatro, tal y como él mismo confesaría años después “sin darle mayor importancia” (Ortega y Gasset 2004 [1939]: V, 441; Ferrari 2011: 182). En esto coincide con Javier Marías. Sin embargo, su perspectiva es más fina, por cuanto arroja razones que se mantienen en el estricto marco de un enfoque escénico, compartido con Pérez de Ayala. En este sentido, tres son los problemas de Ortega con el teatro de su tiempo, escritos en clave de filosofía del arte: (1) el teatro se había convertido en un añadido al texto dramático, resolviéndose como “un estorbo”, como algo “inesencial” para el *lector* (1921: 445): si el teatro era tan sólo la ilustración en movimiento del texto, el placer resultante “se obtiene con menos riesgo y esfuerzo mediante la lectura” (1921: 446); esto conllevaba (2) que el teatro había perdido su condición de alternativa de cultura para consumidores conscientes de su posición de espectadores, capaces de distinguir entre el *arte teatral* y el *arte literario*, a lo que había que añadir también (3) la pérdida de su consideración como alternativa de ocio, pues los placeres derivados de la lectura eran superiores: Hamlet gana “con la vaguedad y la lejanía” que abre el texto en el espacio de la imaginación, mientras que el Hamlet escénico pasa a convertirse en algo trivial, que “vagando por la escena pintada, no es más, sino menos” (1921: 445). Once años antes ya había expresado su desconcierto

ante el hecho de que la interpretación actoral no se hubiera modernizado todavía, a imitación de otras artes, y siguiera sin ser capaz de vivir con independencia de aspectos que eran esenciales para la poética realista del siglo anterior, como el “argumento y los rasgos individuales de los personajes” (2004 [1910]: I, 104), pero que parecían aspectos secundarios, cuando no indiferentes, para la nueva sensibilidad creadora. Por último, una abundancia en los criterios naturalistas de producción termina condicionando un tipo de recepción específica, acomodaticia, basada fundamentalmente en juegos empáticos del espectador con los personajes, procesos que sólo pueden darse como resultado de una detallada cartografía de los personajes que responda a “la ficción de realidades humanas” (Ortega y Gasset 2004 [1925]: 852), tal y como el propio Javier Marías parece sancionar en el artículo con que arrancábamos esta reflexión. Sin embargo, el camino de la creación escénica parecía apuntar hacia otro lado, tal y como no muchos años después certificaría en *La deshumanización del arte*.

Un trabajo escénico desarrollado al amparo de su propia legalidad creativa en tanto que forma artística autónoma podía acarrear un alejamiento de otras prácticas artísticas y una toma de posesión del territorio de la experimentación. De hecho, no fueron pocos los casos en los que la praxis escénica, siguiendo el ejemplo de las artes plásticas, abandonó las estrategias de la representación donde “veía amenazada su supremacía”, para enclaustrarse en el reducto de su “pura esencia: no fuera que por defender el reino perdiese la morada” (Rubert de Ventós 1997 [1963]: 25). Este nuevo posicionamiento favoreció la deflación de las poéticas del ilusionismo, que pasaron a ser vías legítimas, aunque optativas. Así, por ejemplo, son célebres los espectáculos contruidos sobre una estrategia puramente formalista producidos en el seno del Taller de Teatro de la Bauhaus una vez que Oskar Schlemmer llega a la dirección del mismo: en el *Triadisches Ballett*, estrenado en Stuttgart el 30 de septiembre de 1922, *ya no se cuenta nada, ya no se expresa ningún sentimiento, ya no se simboliza nada*. La obra ha de ser afrontada desde una pura y consistente opacidad que dificulta su traducción simbólica, sentimental o narrativa, y produce en el espectador la irritación característica del que no entiende nada, o el placer insospechado de quien sin esperar nada extraartístico, lo encuentra todo en el seno de una alegría incondicionada y sólo explicable en el desarrollo de una pura y desinteresada experiencia estética. En síntesis, cuando el teatro ya no tiene *nada que representar*, al espectador no le queda más salida que enfrentarse a la opacidad de la obra, a su dimensión autorreferencial, al presentarse a sí y por sí misma. En este sentido, Ortega coincidía de nuevo con Pérez de Ayala en la necesidad de una reteatralización, lo que en su caso pasaba por la reivindicación y puesta a punto de un *teatro teatral* que, aparentemente, coincidía en el punto de partida de ese otro *arte artístico* al que hará referencia en 1925. Bajo esta luz, cabría preguntarse si Javier Marías habrá cambiado de opinión... o se habrá dado cuenta de que el teatro no le gusta.

5. Conclusiones

Las tesis vanguardistas de la *reteatralización* de Fuchs, tras los fuegos de artificio de su abrupto y canallesco lenguaje, marcaron un antes y un después en la consideración de la autonomía artística. Muestran que aquella exigencia de autonomía debía ser causante, ante todo y sobre todo, de un espacio específico para la renegociación de las antiguas jerarquías entre lo textual y lo escénico y, extensivamente, de las relaciones estatutarias jugadas por autores, directores, actores y espectadores. El colapso de la

ilustración escénica del texto dramático, por un lado, y de los programas naturalistas en su versión naturalista, por otro, como criterios creativos dominantes, permitía la reconsideración del teatro como una praxis artística sin objeto definido, pero con un modo específico de desarrollarse en el mundo: escénico o, si se prefiere, realizativo *de sus propios trabajos*. El proyecto de esa nueva legalidad implicó una renegociación entre los espectadores, los creadores y los propios teóricos del arte y del teatro, filósofos y estetas, en torno a (1) qué es el teatro y (2) cuál debía ser la nueva relación del mismo con su propia historia, en la que se había limitado a “realizar la obra literaria” (Ortega y Gasset 2004 [1983]: 325).

No obstante, es preciso indicar que la conversión de la escena en praxis autónoma, independiente de otras, no implicaba una ruptura o una guerra con sus propias tradiciones, aunque sí que acarrearía la caída del imperio de los tradicionalismos. Tomando en este contexto de discusión la propuesta de definición de arte despejada recientemente por el filósofo alemán Georg W. Bertram, el teatro de principios de siglo XX decidió hacerse cargo de su propia historia al servicio del drama y del texto, pero concibiéndose a sí mismo como una praxis artística autónoma y, por lo tanto, (1) dotada de legalidad específica y distinta de otras praxis artísticas, (2) esencialmente vinculada a sus propias tradiciones, pero no “en el sentido de un tradicionalismo [...], sino de modo estructural” y, por último, (3) indeterminada, indicando así que el teatro, como toda praxis humana, queda *impregnado* por la esencial indeterminabilidad que afecta a cada una de sus prácticas en el contexto de una forma de vida, lo que se traduce en la sujeción del mismo a continuas “revisiones y renegociaciones” (Bertram 2016: 38). En esta línea, se puede considerar que el nacimiento de una nueva manera de entender la escena teatral a comienzos de siglo XX no constituyó tanto una ruptura total en favor de una ciega independencia artística, como más bien una continuidad creativa basada en la *revisión* y la *renegociación* de sus estatutos básicos en tres órdenes: relación con otras artes, producción y recepción. El teatro dejaba entonces su estatus de “simple traducción del texto o como la inscripción de éste en una realidad escénica regida por la tradición o la imitación” (Dort 1988: 178), para ganar tres nuevos horizontes de acción: (1) colonizar el terreno de la experimentación artística; (2) consolidar la dimensión autorreferencial como espacio para el juego artístico entre actores y espectadores y, en consecuencia, para la apertura de la libre demora estética del espectador sin que ésta se circunscriba a procesos de identificación; y, por último, (3) liberar el propio texto dramático de ciertas formas de “teatro rutinizado” (Lehmann 2006: 52), tanto en el abordaje de nuevos textos, como de autores clásicos.

Un caso interesante para comprobar la vigencia del nuevo paradigma lo constituyen aquellas propuestas que, a juicio del propio Javier Marías, constituyen una afrenta contra la fidelidad al texto y contra la credibilidad naturalista. Él mismo menciona la estrategia de la inversión de sexos en el juego actoral. Este ejercicio consiste en interpretar personajes de sexo opuesto al del actor o la actriz (*cross-gender casting*), diferente por lo tanto de aquellos casos en los que un personaje ha de hacerse pasar por otro del sexo opuesto por motivos de la propia trama (*crossdressing*). Procurando no salir de España, un ejemplo de ambas modalidades lo hallamos en el montaje dirigido por Jorge Lavelli de *La hija del aire* de Calderón, estrenado en el Teatro Español el 17 de diciembre de 2004. Fue la actriz Blanca Portillo quien hubo de asumir en este caso no sólo el papel de la reina Semíramis, que en el transcurso de la trama ha de hacerse pasar por su hijo Ninias para poder mantenerse en el trono, sino también el papel de

éste. Así, aun cuando el esfuerzo técnico resultara similar en ambos casos, la primera inversión de género respondía a razones estrictamente dramáticas exigidas por la propia fábula, mientras que la segunda se correspondería con un típico caso de *cross-gender casting*. Y, por cierto, no es el único de la actriz. El 12 de abril de 2009 se estrenaría en las Naves del Español una revisitación de *Hamlet* por parte del director esloveno, recientemente fallecido, Tomaž Pandur. Es de notar que el prestigioso crítico teatral Marcos Ordóñez juzgaba el trabajo de “espectaculoso casi operístico que debería girar por medio mundo, como giró en su momento, dejando muy alto nuestro pabellón, la *Yerma* de Nuria Espert [...]” (2009). La referencia a la actriz catalana no es casual, pues también ella había interpretado el mismo personaje en 1960 en el Teatre Grec de Barcelona, a las órdenes del actor y también director Armando Moreno (Ordóñez 2002; Howard 2007: 206-210). Otra coincidencia: en 1983, el mismo Lavelli que dirigirá a Portillo en 2004, llevó a escena *La Tempestad*, otro clásico de Shakespeare, esta vez sobre las tablas del Romea (en aquel entonces sede del desaparecido Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya). De nuevo sería Nuria Espert la actriz protagonista, en este caso abordando hasta dos papeles masculinos: Próspero y Ariel. Y, por último, la misma actriz volvió a protagonizar un papel masculino, en este caso Lear, bajo la dirección de Lluís Pasqual, en un montaje estrenado el 15 de enero de 2015 en el Teatre Lliure de Barcelona.

Javier Marías focalizó sus ataques contra la inversión de géneros en dos propuestas: la de José Luis Gómez, que había estrenado en 2016 su montaje de *La Celestina* en el Teatro de la Abadía, asumiendo el papel de la trotaconventos; y la de Blanca Portillo, quien interpretó al personaje de Segismundo a las órdenes de la directora Helena Pimenta en un montaje estrenado el 5 de julio de 2012 en el Hospital de San Juan, dentro de las actividades programadas para el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro. En palabras del columnista, “no me tentó ver a Blanca Portillo en el papel de Segismundo [...]. Lo lamento, pero si uno va al teatro hoy en día está expuesto a cualquier sobresalto. Y a cualquier sandez de no pocos directores”. Para Helena Pimenta, sin embargo, el personaje de Segismundo no sólo “representa el recorrido vital de un ser humano, su despertar a la conciencia y su capacidad [...] para reconstruir la dignidad”, sino que, gracias a la interpretación de Blanca Portillo, se convierte también en la reivindicación de un derecho no sólo vivido por los hombres, sino también por las mujeres (García 2012). Es evidente que el trabajo actoral de Portillo no renunciaba, en este caso, a la irreductible feminidad de su propio cuerpo, como tampoco a la caracterización masculina del joven príncipe: en realidad, esta circunstancia contribuyó a generar una enriquecedora tensión estética en la que un espectador dispuesto al juego artístico podía vislumbrar las profundidades de significado que abría el propio trabajo actoral en el proceso de corporización del joven príncipe que llevó a cabo la actriz, en tanto que forzaba a un singular distanciamiento en el que los límites de Hamlet, por así decir, quedaban desdibujados en una región en la que sus temores, sus pasiones y sus dudas ya no eran los de un joven soñador, sino los de cualquier persona, al margen de cualquier criterio. Ahí radica una de las fuentes que hacen de Hamlet un ser universal. Y ahí tenemos una posible estrategia para traer esa experiencia oceánica sobre las tablas.

La inversión de sexos ha cambiado de estatus en la propia historia de las artes escénicas, siendo una necesidad exigida por las propias compañías ante la ausencia imprevista de algún miembro del elenco, una arraigada y antigua convención sobre

los límites de la intervención femenina en el teatro –en el caso paradigmático de las antiguas tragedias atenienses o de los grandes dramas isabelinos–, para terminar adquiriendo el estatus nuevo de una opción poética, cuyo cauce de intereses no sólo se circunscribe al de motivaciones genuinamente estéticas, sino que se abre también a consideraciones ideológicas, sociales o culturales (Fischer-Lichte 2011: 179-181). En suma, la interpretación actoral del sexo opuesto (1) no es un fenómeno nuevo en las artes escénicas y, en la actualidad, (2) permite poner a prueba ciertas determinaciones de la práctica teatral contemporánea, abriendo espacios de revisión y renegociación en torno a, por ejemplo, los sentidos específicos que ciertos personajes clásicos tienen para el público actual, desde una perspectiva que logra trascender los límites ineludibles de la sexualidad del actor o de la actriz para adentrarse en cuestiones de calado universal que trascienden, también, la sexualidad de los personajes.

Fuentes citadas

- Barga, C. 1921. “El Murciélago de Moscú y el búho del Escorial”. *El Sol*, 19 de febrero de 1921, p. 1.
- Behrens, P. 1901a. “Die Lebensmesse von Richard Dehmel als festliches Spiel”. *Die Rheinlande. Monatsschrift für deutsche Kunst* I, 4, pp. 28-40.
- 1900a. *Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als Höchsten Kultursymbols*. Leipzig: Eugen Diederichs.
- 1900b. “Die Dekoration der Bühne”. *Deutsche Kunst und Dekoration* 6, pp. 401-405.
- Calvo Andaluz, L. “El surrealismo en el teatro”. *ABC*, 31 de marzo de 1927, pp. 10-11.
- Engel, J.J. 1785. *Ideen zu einer Mimik*. Berlin: Mylius.
- Fuchs, G. 1911. *Die Sezession in der dramatischen Kunst und das Volksfestspiel, mit einem Rückblick auf die Passion von Oberammergau*. München & Leipzig: Georg Müller.
- 1909. *Die Revolution des Theaters*. München & Leipzig: Georg Müller.
- 1905. *Die Schaubühne der Zukunft*. Berlin: Schuster & Loeffler.
- 1901. Das Zeichen. Festliche Dichtung in Koch, A. & Fuchs, G. (eds.), *Grossherzog Ernst Ludwig und die Ausstellung der Künstler-Kolonie in Darmstadt von Mai bis Oktober 1901. Ein Dokument Deutscher Kunst*. Koch: Darmstadt, pp. 63-67.
- 1899a. “Die Schaubühne - Ein Fest des Lebens”. *Wiener Rundschau* III, 20, pp. 483-486.
- 1899b. “Sermon wider die Literaten in Dingen der dramatischen Dichtkunst”. *Wiener Rundschau* III, 13, pp. 298-303.
- García, R. 2012. “La princesa Segismundo”. *El País*, 30 de junio.
- Gómez Carrillo, Enrique. “Lo que es el famoso Murciélago”. *ABC*: 20 de julio de 1921, p. 4.
- Craig, E.W. *El arte del teatro: primer diálogo*. Pp. 83-95, en José Antonio Sánchez (ed.): *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal.
- Lessing, G.E. 2004 [1767/1769]. 2ª edición. *Dramaturgia de Hamburgo*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- Ortega y Gasset, J. “Shylock”. *O.C.*, I. Madrid: Taurus, pp. 104-107.

- Pérez de Ayala, R. 1915. “La reteatralización”. *España. Semanario de la vida nacional*, 25 de noviembre, 44, p. 4.
- Puchner, H.M. 2000. “Screeching Voices: Avant-Garde Manifestos in the Cabaret”. Pp. 113-136, en Dietrich Scheunemann (ed.): *European Avang-Garde: New Perspectives*. Amsterdam: Rodopi B.W.
- Ortega y Gasset, J. 2004[1921]. “Elogio del *Murciélago*”. *O.C.*, II. Madrid: Fundación Ortega y Gasset/Santillana, pp. 441-448.
- 2004[1925]. *La deshumanización del arte. O.C.*, III. Madrid: Fundación Ortega y Gasset/Santillana, pp. 847-878.
- 2008. *La idea del teatro y otros escritos sobre teatro*. Ed. Antonio Tordera. Madrid: Biblioteca Nueva.

Estudios

- Anderson, S. 2000. *Peter Behrens and a New Architecture for the Twentieth Century*. Cambridge/London: The MIT Press.
- Berghaus, G. 1998. *Italian Futurist Theatre*. Oxford: Clarendon Press.
- Bertram, G.W. 2016. *El arte como praxis humana. Una estética*. Granada: Comares.
- Bulman, J.C. (ed.). 2008. *Shakespeare Re-Dressed. Cross-Gender Casting in Contemporary Performance*. Madison (US-NJ): Fairleigh Dickinson University.
- Cavia Naya, V. 2001. “Tórtola Valencia y la renovación de la danza en España”. *Cairon* 7, pp. 7-28.
- Danto, A. C. 1964. “The artworld”. *The Journal of Philosophy* LXI, 19, pp. 571-584.
- Donat, B. 2016. “Mujeres por hombres en el teatro y viceversa”. *Culturplaza*, 26 de octubre, en: <http://valenciaplaza.com/mujeres-por-hombres-en-el-teatro-y-viceversa>.
- Ferrari Nieto, E. 2011. *Diccionario del pensamiento estético de Ortega y Gasset*. Zaragoza: Mira Editores.
- Fischer-Lichte, E. 2011. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada.
- 2005. *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring forms of political theatre*. London & New York: Routledge.
- García, R. 2012. “La princesa Segismundo”. *El País*, 18 de junio, en: https://elpais.com/cultura/2012/06/26/actualidad/1340720831_441409.html
- Hamilton, J.R. 2007. *The Art of Theatre*. New York and London: Blackwell Publishers.
- Hospers, J. 1969. *Introductory Readings in Aesthetics*. New York: Free Press.
- Howard, T. 2007. *Women as Hamlet: Performance and Interpretation in Theatre, Film and Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Klett, E. 2009. *Cross-Gender Shakespeare and English National Identity. Wearing the Codpiece*. New York (US-NY): Palgrave MacMillan.
- Lehmann, H.T. 2006. *Postdramatic Theatre*. London & New York: Routledge.
- Löb, L. 1974. *From Lessing to Hauptmann: Studies in German Drama*. London: University Tutorial Press.
- Marías, J. 2017. “Ese idiota de Shakespeare”. *El País Semanal*, 22 de enero, en: <http://elpaissemanal.elpais.com/columna/javier-marias-shakespeare/>
- Ordóñez, M. & Espert, N. 2002. *De aire y fuego: memorias*. Madrid: Aguilar.
- 2009. “Santa Blanca portillo sube a los cielos”. *El País*, 28 de marzo.
- Pavis, P. 2007. *La mise-en-scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*. París:

Armand Colin.

- Perone, E. 2015. "L'avvenimento teatrale come festa. La prima teoría teatrale di Georg Fuchs". *Spazio Filosofico* 14: 221-232.
- Prest, J. 2006. *Theatre under Louis XIV: Cross-Casting and the Performance of Gender in Drama, Ballet and Opera*. New York (US-NY)/Hampshire (UK): Palgrave MacMillan.
- Puchner, H.M. 2000. "Screeching Voices: Avant-Garde Manifestos in the Cabaret". Pp. 113-136, en Dietrich Scheunemann (ed.): *European Avant-Garde: New Perspectives*. Amsterdam: Rodopi B.W.
- Rancière, J. 2010. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Sánchez, J.A. 1999. *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal.
- *Dramaturgias de la imagen*. 2002. Cuenca: Ediciones Universidad de Castilla La Mancha.
- Stolnitz, J. 1960. *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism: a critical Introduction*. Boston: Houghton Mifflin.
- Sullivan, L. 1986. "Nikita Baliev's Le Théâtre de la Chauve Souris: An Avant-Garde Theater". *Dance Research Journal* XVIII, 2, pp. 17-29.
- Veinstein, A. 1962. *La puesta en escena. Teoría y práctica del teatro*. Buenos Aires: Fabril.