**El problema de la autonomía del teatro /The Problem of Theatre Autonomy**

Adrián Pradier Sebastián

Universidad Internacional de La Rioja / Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León

adrian.pradier@gmail.com

Avda. Burgos 8, 4º A, 47009, Valladolid

**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, que, al cabo, resultan posiciones bien definidas y enfrentadas, se pasa a analizar uno de los conceptos más importantes en el camino de la autonomía, 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 práctico 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 theater 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 theater autonomy.

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

**Correo electrónico de contacto:** adrian.pradier@gmail.com

**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 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 Marías el teatro contemporáneo (1) no es alternativa de ocio porque el estatuto que marcaba la relación 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 ese cambio de estatuto indicado en (1). En suma, el pacto establecido entre espectadores y artistas se ha roto en algún momento de su historia. Es obvio que no podemos exigir de una columna periodística el rigor filosófico y esperable de un tratado de filosofía, pero creo que sí estamos en posición de pedir cuentas de, al menos, algunas pruebas que se mantengan dentro del criterio tentativo de los creadores de opinión, y que al mismo tiempo nutran la tesis inicial. A su modo de ver, son tres los principales problemas del teatro contemporáneo en su tratamiento de los clásicos: (a) la quiebra del paradigma naturalista, de tal forma que “se permite lo ‘simbólico’ y lo inverosímil en mucho mayor grado”, lo que resitúa la cuestión en el punto (1) reseñado con anterioridad, en tanto que la *verosimilitud* es condición material exigida de los programas naturalistas y condición de posibilidad de que se abran mecanismos empático-sentimentales por parte del espectador; (b) el colapso del autor teatral como el verdadero responsable de la obra artística y, por lo tanto, la verdadera autoridad de la misma, lo que ha permitido otro cambio de estatuto que afecta a los directores, dramaturgos y adaptadores, a los que define como “usurpadores de los buenos nombres de Lope, Calderón, Molière o Shakespeare”; y, por último, (c) la quiebra de la regla de las tres unidades, especialmente las referidas a tiempo y lugar, a lo que habría que añadir el problema de la inversión de sexo en la interpretación de los papeles protagonistas. En sus propias palabras, el problema parece ser tendencia, ya tópica, 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”.

La controversia generada despertó la indignación de la práctica totalidad del sector del teatro, sobre todo por parte de quienes se dedican al trabajo escénico, y se consideró, en general, como una falta de responsabilidad y de respeto hacia la profesión. A día de hoy, es un texto que utilizo en mis propias clases para explicar a mis alumnos las bases del *modelo literario* a la hora de abordar el estatus del teatro como obra de arte o, por el contrario, como sucedáneo, como instrumento auxiliar, pero de todo punto innecesario y trivial. Es evidente que a mis alumnos no les hace ni la más mínima gracia la segunda posibilidad. Ahora bien, no deja de ser interesante que, de fondo, se esgrima en el año 2017 un tema que, tal y como dice Patrice Pavis, resurge de cuando en cuando en la historia del teatro (2007: 289-302). Y resulta todavía más interesante cuando el tema de la autonomía del arte es, en realidad, el que está vibrando de fondo. En este caso no se trata de la autonomía del arte *en su totalidad*, sino más bien la consideración del teatro como forma de arte autónomo y, en esa misma medida, capaz de generar su propio marco de legalidad.

**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 con el término *alienación*. Podría definirse como el proceso por el que una obra de arte deja de ser ella misma para convertirse en otra cosa, lo que técnicamente termina afectando a su dimensión genuinamente autorreferencial en beneficio de otros intereses que, histórica o tradicionalmente, estipulan los términos de la relación del espectador con la obra. Tal 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. Por expresarlo en términos tradicionales, favorece la emergencia de intereses ajenos a una actitud de demora en lo estético y más bien orientados hacia “propósitos” *personales*, *cognitivos* o *académicos* (Hospers 1969: 3; Stolniz 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 frente a las veinte dedicadas, por ejemplo, a la música clásica. Pero creo que acertó en la idea clave de que la voluntad del teatro se terminaría concretando en una clara intención de “no esconder su carácter de ficción” como el único cauce viable que tiene el arte para “afirmarse como cosa y reclamar su atención correspondiente” (1997[1962]: 98). El precio de la autonomía del teatro pasaba inevitablemente por una reivindicación de *lo performativo* –es decir, lo relacionado con aquellas acciones *autorreferenciales* capaces de constituir *realidades* específicas- en detrimento de otras áreas, como la meramente representacional, lo que podía derivar en una puesta entre paréntesis de todas aquellas cláusulas poéticas que la propia tradición teatral trae consigo –ese es, propiamente, el sentido del concepto tradición- y con las que entró en conflicto. Una de las más arraigadas condiciones determinaba, por ejemplo, la relación estatutaria de lo escénico con el texto literario y, en particular, con el texto dramático, haciendo depender el primero del segundo y cuestionando, incluso, el estatus artístico de lo escénico. Es evidente que al reivindicar la autonomía del teatro frente al resto de artes, fundamentalmente frente a la literatura, 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 preguntar qué era ese texto 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 consideración como praxis artística concreta, liberándola 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 irremediable establecimiento de un diálogo con el trasfondo históricos de las vanguardias artísticas, un diálogo las más de las veces bronco, entre quienes veían amenazado su posición como autores y, en buena medida, como autoridades, y quienes viendo que existían otras formas muy distintas de entender el trabajo escénico, deseaban, al menos, una revisión y posterior evaluación de las relaciones entre los distintos interlocutores involucrados en el acontecimiento teatral.

Uno de los rasgos más característicos de la retórica de las vanguardias consistió, de hecho, en el uso programático de un lenguaje duro, preñado de consignas y eslóganes, 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. Esta circunstancia nos sitúa en la necesidad teórica de adoptar una cierta distancia crítica que devalúe en alguna medida la firmeza de algunas afirmaciones, permitiendo así la emergencia de otras convicciones más profundas y, en ocasiones, más madura(da)s. En el asunto de la autonomía del teatro queda claro que las exigencias de independencia artística pasaron por una completa redefinición de las relaciones estatutarias del mismo con otras artes, en especial con la literatura dramática. Pero de ello no se infiere, ni siquiera en la práctica, una renuncia expresa a toda forma de interacción con la literatura dramática, peligrosa deducción para la que ni siquiera hubo lugar en las líneas de trabajo más iconoclastas. En suma, si nuestro propósito es analizar el carácter escandaloso de la autonomía del teatro y su independencia creativa en pleno siglo XXI del autor teatral y del texto como instancia de autoridad, nuestro método no puede consistir en la adopción incuestionada de las posiciones de vanguardia –que se jugaban mucho y, tal vez por ello, debieron utilizar aquel lenguaje tan duro-, sino que hemos de procurar tomar cierta distancia.

Sobre el particular, James R. Hamilton, profesor de Estética en la Kansas State University, publicó en 2007 una obra titulada *The Art of Theatre*, donde aborda la definición de teatro desde una perspectiva analítica. En línea con las cautelas expresadas en el último párrafo, Hamilton considera que la proclama de que las realizaciones teatrales pueden ser considerados como obras de arte autónomas a la hora de definir sus propios estatutos “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 discutiendo sobre el asunto en una obra publicada el mismo año consideraba que, a efectos prácticos, lo importante no es dirimir en torno a 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). Para la debida distancia que hemos de tomar frente a quienes por primera vez proclaman la autonomía del teatro, la tesis de que es una praxis artística radicalmente independiente, creadora de su propia legalidad, ha de ser puesta en relación con el estatuto que históricamente han guardado el texto y la puesta en escena, aunque sólo sea por un ejercicio de prudencia en el que decidimos hacernos cargo de nuestra propia historia. De los cuatro modelos que propone Hamilton a la hora de analizar la relación de lo escénico con lo textual, sólo nos ocuparemos de los dos que se enfrentan 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 modelos, el *de los dos textos* -que, en síntesis, es el modelo semiótico- y el del tipo y la muestra (*type/token*) –el favorito de los analíticos- 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 –en este sentido, podemos pensar, por ejemplo, en la adaptación de una novela-; (2) los espectadores suelen establecer la identidad de una puesta en escena en relación al trabajo literario que presenta –en otras palabras, cuando vamos a ver un *Hamlet*, un espectador medio apenas se fija en si es bajo la versión de Peter Brook o Miguel del Arco; (3) la puesta en escena lo será siempre de algún trabajo, sólo en caso de que sea fidedigna a ese trabajo: en otras palabras, el espectador no reconocerá y/o no tolerará un trabajo escénico que no sea fiel en su escenificación al texto; (4) los montajes teatrales no son obras de arte, sino que la obra de arte es, más bien, el trabajo de literatura que es presentado escénicamente; (5) lo que nos conduce a una última idea, a saber, que los trabajos de literatura dramática se distinguen de otras prácticas artísticas en que estos tienen, al menos, 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. Por otro lado, junto a las fortalezas, existen debilidades muy notorias, como por ejemplo la incapacidad del modelo 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 *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. O, por ejemplo, con quién o qué ha de guardarse la fidelidad: ¿con Shakespeare, y, en consecuencia, sólo valdrían puestas en escena a imitación de las del s. XVI, dicho el verso blanco en el perfecto inglés de los actores del *Globe*? Por otro lado, ¿dónde incluimos aquellas puestas en escena que no tienen un texto que las sustenten detrás 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 defensores consideran, como 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). Las cinco tesis, en este caso, vienen a reforzar la idea de la autonomía y la independencia: (1) las realizaciones escénicas no son presentaciones de obras de literatura, ni tampoco textos adaptados para su escenificación por la trasformación de un texto escrito, ni ejecución de trabajos que son iniciados en texto escritos de ninguna clase; (2) la identidad de las realizaciones escénicas se establece por 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 esto sirve para 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 y otros ingredientes en una realización escénica podrían tener una vida como obras de arte literario, pero no lo necesitan 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 distintos y antagónicos. Y ambos plantean, básicamente, el asunto de la autonomía: inexistente, en el caso del modelo literario, donde se exige fidelidad de la puesta en escena al texto; 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 modelo de los ingredientes es el que mejor se aproxima a la realidad del teatro, a sus intimidades y a la manera como los directores de escena, grupos de trabajo, 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 trabajaremos fundamentalmente sobre la recepciónde uno de los conceptos más importantes e inludibles en cualquier discusión contemporánea sobre la autonomía del teatro, concepto que marcaría un antes y un después en la propia determinación de los distintos entramados estatutarios del teatro.

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

Mientras Marinetti y los suyos habían comenzado a plantear las bases de su proyecto artístico tras la publicación del *Manifiesto futurista* de 1909 en *Le Figaro*, diez años antes el periodista y crítico artístico Georg Fuchs había publicado 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 mismas bases del teatro naturalista decimonónico y, en particular, la reducción del mismo a la ilustración escénica del drama en clave ilusionista. De nuevo en el tumultuoso 1909, la editorial fundada en 1903 por Georg Müller y con sedes en Munich y Leipzig sacará a la luz dos libros de enorme interés y relevancia: por un lado, *La otra parte. Una novela fantástica* (*Die Andere Seite. Ein phantastischer Roman*)de Alfred Kubin, donde presenta 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 de 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 inauguraría 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 otros importantes encargos anteriores, como el Schillertheater de Berlín (1906) o la reforma del Deutsches Nationaltheater und Staatskapelle de Weimar (1907). Rodeado 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 del arte escénico y, al menos desde 1899, la liberación del teatro de elementos ajenos.

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: se trata de “reteatralizar el teatro” (en francés en el original), o sea, de un proceso de *reteatralización*. En términos generales, Fuchs acusa 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 lid hacia un foco de alienación artística más concreto, apuntándose la necesidad de tomar distancia frente al Teatro Literario del modelo romántico alemán, heredado de las teorías dramatúrgicas de G.E. Lessing (2004 [1767/1769]; Löb 1974: 24*sq.*) 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 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 Engel, sólo servirían, en lo teórico, a una manera de entender la puesta en escena como ilustración escénicade lo literario. A nadie se le escapará, en consecuencia, que la ruptura con las poéticas literarias implicaba, entre otras cosas, romper con la tradición aristotélica, reconociendo en la herencia de sus comentadores un discurso sobre la creación artística orientado fundamentalmente a la composición *literaria*, de las que su representación escénica pasaría a ser un *modo* de presentación, pero no una entidad artística independiente. En ese sentido, nunca está de más recordar que el mismo Aristóteles ya había escrito que “la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores” y que, de hecho, de todos los elementos que la constituyen, 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). En realidad, el modelo de expectación que opone Georg Fuchs al literario, marcado por los procesos empático-sentimentales del espectador, es 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 determinantemente aquí y ahora. En este sentido, la liberación del teatro suponía, también, no sólo la superación de las dos *alienaciones* descritas con anterioridad, sino también la propia liberación de un espectador alienado: “el propósito del teatro es generar una exaltada tensión y descargarla de nuevo” (Fuchs 1909: 54). Se trata, por lo tanto, de *vivir* una experiencia *transformadora* *desde* y *en* la propia comunidad (Fischer-Lichte 2011: 105-106), en cuyo diseño ya se han dinamitado todas las cláusulas poéticas de producción y recepción específicas del teatro literario.

Según el director de escena Edward Gordon Craig, coetáneo de Fuchs, “[…], 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). En sus deseos de romper con el teatro “en su forma convencional” (Fuchs 1909: 23), se percibe así la presencia efectiva, por decirlo en los célebres términos de Danto, de una cierta “atmósfera de teoría artística” (1964: 580) compartida por muchos autores de su tiempo, basada en la reivindicación de un teatro popular, de masas, rememorador de formas medievales de teatro festivo, rito y ceremonia (Fischer-Lichte 2005: 46-49). Las bases para el mismo venían auspiciadas por la gran influencia cultural que habían ejercido en este sentido ciertos autores de la escena intelectual alemana, entre los que citaba Fuchs en el contexto de *La revolución del teatro* 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). Resulta también ineludible, para la configuración de su concepto de autonomía teatral, la influencia que habían ejercido sobre el propio Fuchs las rupturas *secesionistas* de los artistas plásticos de su tiempo contra el arte institucional, en concreto, la Secesión de Munich (1892) escindida de la Asociación Muniquesa de Arte (Münchner Künstlergenossenschaft), a las 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, es inevitable mencionar 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 que, incluso desde la propia perspectiva de su diseño arquitectónico, favoreciera un retorno a la idea artística de la asamblea coral de los griegos. Así, paralelamente al *Sermon* de Fuchs de 1899 contra el naturalismo, Peter Behrens contribuyó 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 contra el naturalismo 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; (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 propuso una reconceptualización del teatro como evento originariamente ceremonial y ritualizado, asambleario y festivo, frente al modelo clasicista del período decimonónico; 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*, montaje que consideraba como ejemplo escénico de sus propuestas –al margen de su propia contribución con 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 ínterim 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.

En resumen, la búsqueda de autonomía abrió la discusión en torno a qué *es* el teatro, y a qué *significa* lo teatral y la teatralidad. En las propuestas de Fuchs, en línea con Behrens, se apunta hacia la consideración del teatro como un evento 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 que, a efectos prácticos, 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 esta una característica distintiva del discurso de vanguardia sobre las artes escénicas: 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 acabará contaminando todo el medio artístico, marcando un antes y un después en la cronología del mismo. Sin embargo, su aventura al mando del modesto Künstler-Theater, 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 salvo en documentos de archivo, su diseño se realiza 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 logró sumar a su proyecto al joven director austríaco Max Reinhardt, con quien 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 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 de espectadores de todo rango y condición.

La celebración del festival al amparo de tales ideas constituyó, a ojos del propio Fuchs, un triunfo personal en el camino de la comprensión del teatro como forma artística autónoma, por lo que ya en 1911 comienza a utilizar 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: el *Oedipus Rex* de Sófocles –bajo versión dramatúrgica 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* (recogido también en Sánchez 1999: 427-429), 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). El concepto lo extrajo de un “estudio sobre el empleo color en el arte teatral” firmado por el crítico teatral Huntly Carter, y permite situar la reflexión española sobre las artes escénicas a la altura de los debates contemporáneos que estaban teniendo lugar en toda Europa, y ello aun cuando su influencia práctica fuera limitada. El arte teatral estaba en crisis por toda Europa y también en España, pero “lo que empresarios, cómicos y autores denominan crisis teatral es simplemente una crisis económica, cuyas causas achacan al cinematógrafo”, pero cuyo alcance llegaba a cotas de una “crisis de concepto y evolución”. En realidad, el estancamiento del teatro hallaba su origen en una antigua competencia, previa a la aparición del cinematógrafo, entre el “arte taetral, como literatura y arte dramático, y una forma genuina y real de arte teatral popular”, más divertido, más dinámico, más arriesgado que el anterior y al que el cinematógrafo se aproximaba con una promesa mucho más fiable de rentabilidad, tanto en lo económico, como en lo social. Más de diez años después de la publicación de este artículo, y preguntado por el crítico y periodista Luis Calvo Andaluz a propósito de la llegada del “superrealismo” escénico a España, volvía a insistir Ayala en la urgencia y necesidad de que el teatro retornara “a su territorio y centro de gravedad, a la restauración de los géneros esencialmente teatrales” (1927: 11).

El marco de legalidad en el que se podía desarrollar la autonomía del *arte teatral* debía evitar tres órdenes de problemas distintos, pero relacionados entre sí: (1) la consideración del *arte teatral* como un 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 y, por último, (3) el colapso del naturalismo como propuesta poética más cercana a la fidelidad al texto, “incompatible con la naturaleza intrínseca de la obra teatral” (Calvo 1927: 10). En ese sentido, al arte dramático convencional oponía 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 orientalizantes, 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). Podría parecer que trazar una dicotomía entre la gran tradición literaria del arte dramático y los cafés de variedades o *music-hall* tiene algo de gamberro y canallesco. Y no nos faltaría razón, aunque es importante decir que en la dura pugna del teatro en busca de su independencia fue esta una reivindicación muy asentada y definitoria del propio pensamiento vanguardista, hasta el punto de que paralelamente al modelo de autonomía propuesto por Fuchs y centrado en la recuperación del teatro como evento ritual y comunitario, podemos confirmar que a otras alturas de la misma “atmósfera de teoría” se reconocía un valor singular y una potencia para la regeneración teatral en los espectáculos de variedades, los *music-hall*, el circo o los *cabarets*… y, por lo tanto, en la posibilidad de los mismos para contribuir a la renovación de las artes escénicas en general, del teatro en particular.Así, por ejemplo, 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 de Marinetti sobre *El teatro de variedades* (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” (Marinetti, Settimelli & Corra 1999[1915]: 122). Pese a todo, ni Pérez de Ayala, ni tampoco los dos manifiestos futuristas citados clausuraban la posibilidad de redactar textos *ex novo* –ni tan siquiera textos dramáticos-, bajo la condición de que fueran escritos con la mente puesta en el escenario, en el ambientede representación o, incluso, *durante* la misma representación. Y tampoco se condena la puesta en escena de los clásicos, sino tan sólo de ciertos modos escénicos y, por lo tanto, de cierta manera de abordarlos. En esta línea, 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). Se forjaba, por lo tanto, una nueva relación en la que lo literario adquiría un papel concreto, de *ingrediente* deconstruido y descentralizado,pero ya no imprescindible, ni revestido con el cargo de autoridad. Afloraba así una nueva manera de entender tanto el proceso creativo de los artistas, como la misma relación con los espectadores y, también, con los autores clásicos. Aunque con reservas: tal y como señala Martin Puchner tras su lectura de los estudios sobre teatro futurista de Günther Berghaus (1998), los manifiestos de 1913 y 1915 de Marinetti fueron más bien unos “puntos de inflexión” en la reflexión futurista sobre el teatro, que terminaron desembocando en propuestas más sugerentes que rupturistas, despertando “un renovado interés sobre tópicos tradicionales teatrales como drama, interpretación, y puesta-en-escena” (1990: 131). Dicho en otras palabras, bajo la *dinamita* futurista se abrió una brecha por la que encauzar la reflexión crítica sobre el modelo anterior y, en consecuencia, sobre el teatro: su esencia, su contribución y su grado de importancia para las nuevas sociedades europeas.

Una de las propuestas de teatro de variedades de mayor éxito mundial nació, curiosamente, al calor del muy naturalista Teatro de Arte de Moscú que por aquel entonces dirigía entonces Konstantin Stanislavsky. Según una tradición bien asentada en el mundillo teatral ruso, los miembros de cada compañía teatral organizaban una especie de veladas nocturnas durante el Gran Ayuno curesmal que daba fin a la temporada de teatro de invierno. Durante ese período se congelaba la contratación y la actividad teatral de carácter oficial. Las veladas venían a ser un paliativo de los efectos laborales de la prohibición y un modo de estimular cierto grado de contratación, aunque fuera en el contexto de bodegas o cafés privados, con la entrada reservada para miembros del mundillo teatral. En ellas se organizaban pequeños divertimentos trufados de *gags* cómicos, escenas de pantomima, ejercicios de malabarismo y acrobacia, *clown*, danza sincronizada… en suma, un conjunto de números breves y normalmente unidos entre sí a propósito de los temas de la temporada que daba fin. Uno de los grupos más famosos fue el que organizó la propia *troupe* de Stanislavsky en torno al Teatro de Arte de Moscú. El éxito fue tal que dos de sus maestros de ceremonias, Nikita Baliev y Nikolai Tarasov, abrieron el 29 de febrero de 1908 un local en las dependencias de una antigua bodega, con espacio para cuarenta localidades y con la intención de contribuir a subsanar, precisamente, la ausencia de actividad teatral durante esos períodos. A imitación del famoso *Fledermaus Cabaret* de Viena, bautizaron al suyo como *El Murciélago* (*Letuchaya Mysh*) (Sullivan 1986/87: 17), constituyendo así las bases para el futuro juguete teatral de revista *La Chauve-Souris*, una vez que la compañía emigró en 1920 a Paris.

Las primeras noticias que se tuvieron del espectáculo en España vinieron de la mano de 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 llegada de *La chauve-souris* de Nikita Balieff (*sic*), tras su periplo por París, Londres y San Sebastián. No he podido confirmar la asistencia de Pérez de Ayala al espectáculo, pero sí sabemos que lo hizo otro intelectual de la época en el Teatro Fémina de Paris, el año 1921 (Barga 1921: 1; Tordera 2008: 66). Hablamos de Ortega y Gasset. Lo cual no deja de ser curioso para quien confesará muchos años después, ante la Institución Cultural Española de Buenos Aires, “sin darle mayor importancia” (Ferrari 2011: 182), que él casi nunca iba al teatro (Ortega y Gasset 2004[1939]: V, 441). O tal vez precisamente por eso, porque casi nunca iba al teatro, aquella noche que narra Corpus Barga decidió Ortega asistir a una sesión de un *espectáculo teatral*.

La perspectiva que tenía Ortega sobre el teatro de su tiempo se escribe en clave de filosofía del arte, y presenta tres ideas básicas, que responden al mismo espíritu de su tiempo: (1) el teatro parece haberse convertido tan sólo en un añadido al texto dramático, por lo que termina resolviéndose como “un estorbo”, como algo “inesencial” (1921: 445) para el *lector*; esto conlleva (2) que el teatro pierda su condición de alternativa de cultura para ciertos espectadores más exigentes, capaces de distinguir entre el *arte teatral* y el *arte literario*, “porque el placer que propone se obtiene con menos riesgo y esfuerzo mediante la lectura” (1921: 446); y, por último, (3) pierde también su condición de alternativa de ocio, pues los placeres derivados de la lectura permiten que Hamlet gane “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). En realidad, once años antes ya había expresado su profundo 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 su genuina y definitoria actualidad escénica 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 otro lado, una abundancia en los criterios de producción naturalista termina condicionando un tipo de recepción específica, más bien acomodaticia, basada fundamentalmente en la identificación sentimental del espectador mediante procesos empáticos hacia los personajes, que sólo pueden darse –o que sólo se darán con la mayor finura posible- si son el resultado de una cartografía detallada, individual, en suma, que responda adecuadamente 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, ya Ortega indicaba que el camino de la creación escénica debía ser otro –como certificaría años después que estaba sucediendo en el *arte nuevo*-,y eso pasaba por reconocer las derivas realistas de la segunda mitad del siglo XIX que habían reducido los placeres del teatro a experiencias sentimentales cercanas a la propia cotidianidad.

Resulta evidente que un trabajo escénico desarrollado al amparo de la legalidad propia del teatro en tanto que forma artística autónoma podía conllevar un alejamiento de otras prácticas artísticas y una toma de posesión del territorio de la experimentación. Y, en algunos casos, el arte escénico abandonó el mundo de la representación “en el que veía amenazada su supremacía”, enclaustrándose en el reducto de su “pura esencia: no fuera que por defender el reino perdiese la morada” (Rubert de Ventós 1997[1963]: 25). Este posicionamiento, en sus formas más radicales, podía favorecer la emergencia de cierto tipo de montajes en los que desaparecían las condiciones poéticas que, siendo necesarias en el caso del teatro literario y su expresión escénica más apropiada, la del ilusionismo escénico, se volvían opcionales en el caso de un nuevo tipo de creación. Así, por ejemplo, son célebres los espectáculos construidos 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, por lo que la obra ha de ser afrontada desde una pura y consistente opacidad formal que dificulta su traducción simbólica, sentimental o narrativa, y produce en el espectador la irritación caracterísica 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 este sentido, Ortega coincidía con Pérez de Ayala en la necesidad de la reteatralización, lo que pasaba, en su caso, por una 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 pocos años después, a propósito de *La deshumanización del arte.* Abrir la recepción del teatro a espectadores que no necesitaran de la *ilustración escénica* del texto dramático, por un lado, y que tampoco disfrutaran necesariamente de la *existencia cotidiana* en su versión naturalista, por otro lado, permite entonces considerar el teatro como una praxis artística *sin objeto* definido, pero, en todo caso, con un modo específico de desarrollarse en el mundo. En síntesis, cuando el teatro 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 misma.

Aunque es cierto que no era necesario llegar a los extremos alcanzados por Schlemmer. El mismo Ortega reconocerá en 1925 que “aunque sea imposible un arte puro, no hay duda alguna de que cabe una tendencia a la purificación del arte” (2004[1925]: 852). Ortega se limitó a indicar, en relación a *El Murciélago*, que se trataba de un espectáculo que venía a demostrar la potencia de las artes escénicas para realizar un despliegue plástico de elementos visuales, como la decoración, la indumentaria, la euritmia, la musicalidad, el sentido cromático, e incluso anticipando los principios del teatro-danza, con la posibilidad de que, incluso en su abordaje de los clásicos, se acentuara “cuando yace en el tema para un *ballet* o pantomima” (2004[1921]: 446). Cerramos con un texto del propio Ortega, donde establece su tesis en torno al carácter *insustituible* del teatro, sólo conseguido tras su liberación de la literatura:

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.(*Elogio…*, 196; 2: 325).

**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. Muy al contrario, tanto las ideas de directores como Gordon Craig, Adolphe Appia o Max Reinhardt, así como las Peter Behrens, Georg Fuchs o Alfred Roller, apuntaban, de fondo, a la necesidad de redefinir el teatro como forma artística independiente de otras, lo que conducía, fundamentalmente, a la apertura de nuevos cauces de renegociación con los espectadores, con el resto de creadores artísticos y también con los propios teóricos del teatro, los filósofos del arte y los estetas (1) en torno a qué es el teatro y (2) en torno a cuál debía ser la relación del teatro con su propia historia. La legalidad específicamente escénica del teatro no implicaba, en consecuencia, una renuncia a la negociación, sino una nueva forma de entender el arte escénico como un evento no sólo circunscrito a la función de “realizar la obra literaria” (Ortega y Gasset 2004[1983]: 325), sino como una praxis autónoma y, en esa medida, independiente de otras, sin que por ello renunciara a sus propias tradiciones, aunque sí al 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 “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 *renegociación* de sus estatutos básicos en tres órdenes: relación con otras artes, producción y recepción. Se apunta así hacia una consideración del arte teatral no como “simple traducción del texto o como la inscripción de éste en una realidad escénica regida por la tradición o la imitación” (Dort 1988: 178), sino como algo que permitía ganar al teatro, al menos, tres nuevos horizontes de acción: (1) entrar en 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; y, por último, (3) liberar el propio texto dramático de ciertas formas de “teatro rutinizado” (Lehmann 2006: 52), tanto en el abordaje de textos nuevos, como en el de autores clásicos.

Me pregunto si, a estas alturas, Javier Marías habrá cambiado de opinión. O se habrá dado cuenta, sencillamente, de que el teatro no le gusta. Un buen modo de comprobarlo sería aplicar las ideas de Bertram a un caso concreto, a saber, el de los problemas específicos de credibilidad que plantean, en particular, las estrategias de 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 motivosde la propia trama (*crossdressing*). Un buen ejemplo de ver ambas modalidades en escena y sin salir de España lo hallamos en un montaje dirigido por Jorge Lavelli sobre el texto de Calderón *La hija del aire*, estrenado en el Teatro Español el 17 de diciembre de 2004. La actriz Blanca Portillo 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 este. Así, aun cuando el esfuerzo técnico resulte similar en ambos casos, la primera inversión de género responde a razones dramatúrgicas exigidas por el guión, 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 recientemente fallecido Tomaž Pandur. El crítico teatralMarcos Ordóñez, en el contexto de una entusiasta apreciación, juzgaba el trabajo como “un espectaculazo 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 parece 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 (*véase* Ordóñez 2002; Howard 2007: 206-210). Otra coincidencia: en 1983, el mismo Lavelli que dirigiría 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, Nuria Espert volvería a protagonizar un papel masculino, en este caso Lear, bajo la dirección de Lluís Pasqual, montaje estrenado el 15 de enero de 2015 en el Teatre Lliure de Barcelona.

Es preciso indicar que el concepto cambió de estatus en la propia historia de las artes escénicas, dejando de ser tanto una necesidad exigida por las propias compañías ante la ausencia imprevista de algún miembro del elenco, como una histórica, 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, permite poner a prueba ciertas determinaciones de la práctica teatral contemporánea, (2) al tiempo que abre 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.

Tomemos un ejemplo de los que ponía el propio Javier Marías sobre la mesa como afrenta contra la fidelidad del texto y contra la credibilidad. La interpretación de Segismundo por parte de Blanca Portillo, a las órdenes de la directora Helena Pimenta, ya al frente de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. En este caso, la versión dramatúrgica de *La vida es sueño* firmadala firma el dramaturgo Juan Mayorga, y se estrena 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 de aquel año. Para Helena Pimenta 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 evidente ineludible feminidad del cuerpo fenoménico de la actriz, como tampoco a la caracterización masculina del joven príncipe, lo que contribuyó a generar una enriquecedora tensión que permitía atisbar, mediante un singular distanciamiento, las profundidades de significado que abría el propio juego actoral en el proceso de corporización del joven príncipe que llevó a cabo la actriz y que trascendía enormemente los anclajes de la propia sexualidad de los personajes.

**Fuentes Citadas**

Barga, C. “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 superrealismo 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 Rückblock 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.

Bertram, G.W. 2016. *El arte como praxis humana. Una estética.* Granada: Comares.

Bulman, J.C. (ed.). *Shakespeare Re-Dressed. Cross-Gender Casting in Contemporary Performance*. Madison (US-NJ): Fairleigh Dickinson University.

Cavia Naya, V. “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.

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. *Cross-Gender Shakespeare and English National Identity. Wearing the Codpiece.* New York (US-NY): Palgrave MacMillan.

Lehmann, H.T. *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.* Paris: Armand Colin.

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. “Screeching Voices: Avant-Garde Manifestos in the Cabaret”. Pp. 113-136, en Dietrich Scheunemann (ed.): *European Avang-Garde: New Perspectives*. Amsterdam: Rodopi B.W., 2000.

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.

Stolniz, J. *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism: a critical Introduction.* Boston: Houghton Mifflin.

Sullivan, L. “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.