

INTRODUCCIÓN

Antonio Ballesteros González

En el célebre monólogo de Jacques en *As You Like It* (*Como gustéis*; II.vii.139-140), William Shakespeare pone en boca del taciturno personaje la identificación entre el teatro y el mundo, señalando que “El mundo entero es un escenario/ y todos los hombres y mujeres simples intérpretes”, actores y actrices en ese “gran teatro del mundo” del que también, en términos metadramáticos, hablaba Calderón. Los primeros espectadores de la exquisita y ambigua comedia pastoril de Shakespeare tendrían a la vista el lema “Totus mundus agit histrionem”, es decir, “Todo el mundo hace de actor”, consigna que presidía el por aquel entonces (1599) recientemente estrenado Globe Theatre londinense, donde, entre otras piezas dramáticas, puso en escena sus obras la compañía para la que Shakespeare escribía: los “Lord Chamberlain’s Men”, más tarde patrocinados por Jacobo I de Inglaterra y, por consiguiente, convertidos en los “King’s Men”. Vida y teatro se hallan, así, indisolublemente unidos, siendo el arte de Talía representante fidedigno de la existencia. Al mismo tiempo, desde su origen ancestral, vinculado a los ritos más atávicos del ser humano, perdidos en la noche de los tiempos, el teatro constituye una manifestación profunda de lo que somos y sentimos. De acuerdo con Federico García Lorca,

El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse humana, habla y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre. Han de ser tan humanos, tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida y al día con una fuerza tal, que muestren sus traiciones, que se aprecien sus olores y que salga a los labios toda la valentía de sus palabras llenas de amor o de ascos (*La Voz de Madrid*, 7 de abril de 1936).

Se habla recurrentemente de “la crisis del teatro”, pero, como acertadamente sentenció Arthur Miller, “El teatro no puede desaparecer, porque es el único arte donde la humanidad se enfrenta a sí misma”.

Por otra parte, además de en otros elementos semióticos y dramáticos, la magia del acto teatral se sustenta en el hecho de que, en lo que respecta al instante único de la representación, nunca en el devenir de la historia ha habido una repetición exacta de la misma obra. La dramaturgia es energía que se crea y se recrea constantemente; la función de ayer nunca será igual que la de hoy. El teatro es tiempo y espacio concreto para actores y público; es manifestación absoluta y compartida del aquí y ahora, de la misma manera que, cuando impregna de sentidas emociones al espectador, imprime una honda huella en su ser.

El teatro, en su proyección más elevada, es un arte en permanente transformación, adaptándose de manera camaleónica al sentir y pensar de los seres humanos que lo contemplan y experimentan. De que el arte escénico sigue vivo y se renueva constantemente dan cumplido testimonio los artículos que aquí se presentan, muestra parcial y fragmentaria si se quiere, a la par que representativa, de voces diferentes y latitudes geográficas diversas que vertebran una polifonía dramática segmentada en siete movimientos enfocados sobre lo contemporáneo, sin excluir en algunos casos la presencia de la tradición en dicho parámetro cronológico, ya que el teatro tiene la capacidad de renovarse constantemente sin perder la referencia y la esencia de elementos precedentes.

Así, Alicia Blas Brunel y Ana Contreras Elvira parten para su investigación de la simbiosis aludida arte-vida, centrándola en proyectos escénicos de autoría femenina que se presentaron en Madrid en el otoño de 2019. A partir del ejemplo de tres obras dirigidas por mujeres—y en cuya plasmación performativa la presencia y la iconicidad de los cuerpos femeninos alcanzan una relevancia teatral que llega a conectar incluso con una dimensión espiritual—analizan desde una perspectiva feminista distintas propuestas dramaturgias, algunas de las cuales, por otra parte, se vinculan con antecedentes estéticos tan aparentemente alejados de la sensibilidad contemporánea como la mística española del Siglo de Oro, lo que resulta ser a todas luces erróneo, como demuestran de un modo irrefutable Blas Brunel y Contreras Elvira. Con un enfoque innovador, las autoras examinan el nexo entre los procesos de producción-circulación-recepción del arte y sus relaciones con el sentido de la autoridad espiritual y de la autoría artística femeninas, en una argumentación que aspira a plantear una reflexión seria, rigurosa y reivindicativa acerca de la necesidad de construir una genealogía de las artes escénicas en la que se tenga en cuenta y se dé visibilidad a las aportaciones femeninas.

El énfasis feminista, en esta ocasión en el ámbito teatral británico contemporáneo, es también el marco referencial en el que se encuadra el artículo de Clara Escoda Agustí, quien se centra en el análisis del neoliberalismo y el postfeminismo en la obra de la dramaturga Alice Birch, *Revolt: She Said. Revolt Again* (2014), que, para Escoda, constituye en sí misma un manifiesto feminista para el siglo XXI. De acuerdo con la autora de esta sugerente aportación, Alice Birch refleja en escena una imagen inequívoca de la sociedad de nuestro tiempo, denunciando el individualismo y los presupuestos neoliberales que la lastran y corrompen. El propósito de Birch, de carácter eminentemente didáctico, es demostrar que mediante el teatro se puede—y se debe—proponer y plasmar una evolución hacia un contexto social en el que predomine la faceta afectiva. Escoda lleva a cabo un lúcido análisis de la pieza dramática de Birch, a cuyas trece escenas subyace el común denominador de la denuncia de la deshumanización propiciada por el neoliberalismo y el postfeminismo, insistiendo en la importancia de dirigir la mirada a los paradigmas de alteridad. Mediante un examen exhaustivo de diversas partes de la obra de Birch, Escoda demuestra fehacientemente la finalidad perseguida por la dramaturga británica, que no es otra que poner en escena una utopía en la que sea posible erradicar las divisiones de clase social y género existentes en la sociedad, concienciando al público de dicho propósito a través de

incrementar su receptividad afectiva, haciéndolo consciente del entorno viciado en el que habita.

Por su parte, Ana Fernández-Caparrós, al igual que las autoras de las aportaciones precedentes, se adentra en el ámbito de la escritura teatral femenina, esta vez dentro de la esfera del teatro estadounidense actual, estudiando lo que denomina “dramaturgias de la vulnerabilidad y la sugestión”. Apartándose de los círculos teatrales más “canónicos” comerciales, y tras delinear sucinta y significativamente el panorama de la escena norteamericana actual y sus principales influencias desde las últimas décadas del siglo XX, Fernández-Caparrós abarca el contexto de los circuitos regionales, Off-Broadway y Off-Off-Broadway, efectuando una cala representativa en los elementos característicos de las poéticas teatrales del siglo XXI en los Estados Unidos. Como señala convincentemente, “A través del análisis de cómo algunas de las voces más innovadoras surgidas en los últimos años han respondido desde el teatro a las crisis y los retos del nuevo milenio será posible evaluar la repercusión de una nueva literatura dramática que, de un modo discreto, pero firme e imaginativo, reclama nuevos modos de hacer y entender el teatro”. Es el caso de dramaturgas como Sarah Ruhl, Annie Baker y Katori Hall, que, junto a otros nombres emergentes, constituirán una revelación para los apasionados y estudiosos de las manifestaciones dramáticas actuales no familiarizados con ellas.

Contribuyendo a la panorámica del teatro contemporáneo desde una perspectiva poscolonial, Carmen Escobedo de Tapia centra su perspicaz y novedoso análisis en el teatro indio contemporáneo. Partiendo de los condicionamientos históricos del sustrato colonial y poscolonial de India, tras la prolongada etapa de colonización británica, la autora refleja la escisión cultural de los dramaturgos del subcontinente, que fusionan en sus obras los elementos autóctonos con aquellos heredados del periodo colonial, en la búsqueda permanente de una identidad genuinamente india (“indianness”). Se pretende alcanzar así una voz propia que, al mismo tiempo, conecte la tradición con la interculturalidad de un mundo globalizado, una problemática común a la práctica totalidad de los países y entornos poscoloniales. Escobedo indaga en las causas de la escasa proyección que ha alcanzado el teatro indio en el mundo occidental, en evidente contraste con la poesía y, sobre todo, la novela indoangla. El hibridismo a veces forzado de las formas dramáticas, el excesivo anclaje en el folclore, el éxito del cine de Bollywood, aparte de la polémica interna por el uso del inglés, la lengua de los colonizadores, son factores que han propiciado un debate que dista de haber quedado zanjado en el ámbito escénico de la India actual, en el que no pocos dramaturgos optan por escribir sus obras en sus lenguas vernáculas, como el bengalí, el hindi o el tamil, entre otras. Escobedo traza la irregular evolución del teatro indio desde el denominado “Theatre of Roots” hasta nuestros días, poniendo especial énfasis en figuras como Badal Sircar o Girish Karnad.

No queríamos poner fin a las contribuciones relacionadas con el mundo anglófono sin conceder al menos un lugar destacado a la vigencia de William Shakespeare y sus obras en nuestra contemporaneidad. El denominado—con la excesiva y edulcorada idealización con la que se le caracteriza en no pocas ocasiones—“Cisne del Avón” es sin duda el principal exponente de teatralidad en los países de habla inglesa, al mismo tiempo que se

percibe como el mayor epítome de universalidad en el ámbito escénico. Como dijera de él su contemporáneo Ben Jonson, también conspicuo dramaturgo, en un famoso poema inscrito en el *First Folio* de 1623, William Shakespeare es un escritor no de una época, sino “for all time”, según demuestra la enorme cantidad de visiones y revisiones escénicas de sus obras. Cada periodo histórico ha tenido “su Shakespeare”, pero es en nuestro tiempo cuando se sucede de manera vertiginosa una miríada de aproximaciones dramatúrgicas más o menos innovadoras y de audaces escenificaciones, algunas no siempre felices. Una excepción reconocida a dicha regla por su calidad—lo que no las exime de controversia y, en ocasiones, encendido debate crítico—la constituyen las propuestas escénicas de la obra del ilustre artífice del verso por parte de la Royal Shakespeare Company. A dicha institución dedica un sustancioso artículo Víctor Huertas Martín, que investiga el concepto de “hibridación” a través de las comparaciones de las obras representadas en el escenario y las adaptaciones a la pantalla de las piezas dramáticas shakesperianas. Huertas lleva a cabo una sagaz revisión crítica de dicho proceso, prestando atención a la inmersión de la RSC en el universo de las culturas digitales y en las manifestaciones audiovisuales. De nuevo se subraya la recurrente dificultad de hallar una síntesis entre la tradición y la modernidad, proyectada en este caso en los montajes teatrales de las obras del “Bardo” en un tiempo y un espacio subyugado por modelos tecnológicos cada vez más sofisticados.

Por su parte, el teatro italiano de las tres últimas décadas ha experimentado una revolución escénica a través del denominado “teatro di narrazione”. En un artículo de destacable originalidad, Juan Pérez Andrés examina las instancias narradoras y la polifonía en dicha forma dramática, un paradigma escénico de destacada complejidad, distinguiendo con singular lucidez los rasgos análogos que comparten los diferentes dramaturgos y “performers” que lo utilizan en sus obras. Es un teatro “desnudo” en el que sobresale la importancia de la oralidad, de la palabra, en detrimento de otros elementos semióticos teatrales, como la escasez de escenografía. Según subraya Pérez Andrés, el denominador común de estas piezas dramáticas viene propiciado por la conjunción de diversas instancias narrativas capaces de integrar diferentes visiones de los sucesos narrados. A través de su reveladora exposición, encuadrada en un marco teórico narratológico y lingüístico, Pérez Andrés analiza las aportaciones dramáticas y las singularidades performativas de los principales artífices del “teatro di narrazione”, como Marco Baliani, Marco Paolini, Ascanio Celestini y Mario Perrotta, entre otros.

El monográfico sobre teatro que presentamos concluye con el artículo de Raquel Alvarez-Alvarez, quien aborda el panorama del teatro francés en la actualidad. Con prodigiosa capacidad de síntesis, la autora inserta las últimas tendencias en la escena francesa dentro de la fecunda tradición dramática del país galo, prestando atención a la fructífera herencia teórica del pasado en materia teatral, epitomizada en distintas épocas por grandes autores como Victor Hugo y Antonin Artaud, y a las principales aportaciones de las representaciones teatrales desde el siglo XVII en adelante, destacando las corrientes dramáticas del siglo XX, como el existencialismo y el llamado “teatro del absurdo”, hasta llegar a las innovaciones escénicas del presente. De esta manera, Alvarez-Alvarez va desgranando con acierto las diferentes tendencias teatrales desde una perspectiva histórica,

demonstrando la riqueza de matices y la capacidad de adaptación del teatro francés actual a diferentes vertientes creativas y performativas que otorgan un papel más preponderante a la interacción con el público, con el que se entabla una relación de índole educativa y pedagógica. Al mismo tiempo, y como sucede en otras latitudes, el teatro francés contemporáneo se beneficia de la mayor autonomía de los actores y de las influencias recibidas de otras artes visuales, como sucede principalmente con el cine.

Alvarez-Alvarez termina su amplio recorrido por la escena francesa destacando que el teatro, en términos generales, sigue siendo el espejo en el que se mira la sociedad contemporánea, albergando un deseo de hacer reflexionar a sus miembros, lo que no debería, añadimos, entrar en conflicto con la noble faceta de entretener al público. Como ponen de manifiesto los artículos que aquí se presentan, el teatro, en última instancia, sigue siendo un medio fundamental de expresión artística, reflejo de la sociedad de la que emana y a la que representa. El teatro sigue vivo, poniendo en escena los conflictos, anhelos, pensamientos, preocupaciones y sentimientos de la humanidad de la que formamos parte. Es, en definitiva, una forma de entender y conocer el mundo, y de entendernos y (re)conocernos a nosotros mismos.