

PRÓLOGO

Un aire de manifiesto

Este es un libro singular en el panorama de los estudios sobre el teatro clásico español. Lo avala una editorial experta y prestigiosa en este campo, lo coordinan como editoras tres jóvenes estudiosas, firman los distintos artículos investigadores predominantemente jóvenes, bastantes de ellos relacionados con el proyecto «TC/12. Patrimonio teatral clásico español: textos e instrumentos de investigación», pero sus páginas están llenas de referencias a montajes escénicos y una buena parte de las mismas ceden el turno de palabra a mujeres y hombres de la práctica escénica. Todo en conjunto, y si se añaden ciertos aspectos de detalle novedosos, de eficacia periodística, como el subrayado de frases destacadas en las entrevistas o el resumen de los distintos ensayos al final, le prestan un cierto aire de manifiesto, una casi actitud de salir a la arena para hacer un desfile.

Si uno se adentra en la lectura, el contenido es diverso no solo por la materia tratada sino también por los variados enfoques. Los hay que combinan la exploración teórico-interpretativa, sea sobre el espacio plural de la reescritura (Sergio Adillo), sea sobre el cambio de sentido de valores como la originalidad, el plagio, el canon en la sociedad actual (Francisco Sáez), con el recorrido contemporáneo de la reescritura de *La vida es sueño*, o con el de las puestas en escena de *El lindo don Diego*, un recorrido que llega hasta la actualidad. El artículo de María Bastianes da un giro hacia la historia cultural para examinar a la luz de los diferentes contextos históricos las distintas puestas en escena de *La Celestina*, recuperando momentos claves como el del final del siglo XIX, el de la posttransición de Ángel Facio o el reciente de Ricardo Iniesta. Los hay que, como el de Gema Cienfuegos, hacen la crónica de una compañía teatral (Teatro Corsario), o como el de Noelia Iglesias, la de las múltiples puestas en escena contemporáneas de una obra calderoniana

(*El galán fantasma*), para recuperar la dimensión histórica de directores de escena como Fernando Urdiales o José Luis Alonso al tiempo que se llega hasta la reseña de actualidad.

En este mismo campo de juego de la reseña de actualidad, pero trasladada a Inglaterra, para dar cuenta del «estado de la cuestión» y de las «últimas tendencias» de la puesta en escena del teatro clásico español en inglés, se mueve Jonathan Thacker, de la mano de ese experimentado espectador-crítico que sabe ser para ponderar ventajas e inconvenientes del encuentro entre las obras de Lope, Calderón o Tirso con las convenciones teatrales y las expectativas del público *british*. En esta misma órbita de actualidad de la práctica escénica se mueve el trabajo de Purificació Mascarell sobre el «sello» que Eduardo Vasco imprimió a la Compañía Nacional de Teatro Clásico, quizá el que más la ha marcado, junto con el de fundador de Marsillach, que le sirve como antecedente y, también, como contraste en la comparación de modos y características de montaje. Julio Vélez, por su parte, hace coto aparte para entenderse con el teatro de la primera mitad del siglo XVI, a menudo desatendido en estas misceláneas sobre el teatro clásico, y hacer un breve recorrido histórico por sus puestas en escena para venir a parar a la sensibilidad actual, de cuyo seno surge un fenómeno tan innovador como Nao d'amores, no sin dejar de paso unas reflexiones teóricas sobre el canon y sus cambios, contemplados desde las *reglas del arte* de Pierre Bourdieu. Ya no reseña de actualidad, sino puro uso del pasado (el teatro clásico) para interpelar al presente, y dirimir cuentas con él, es lo que pone en juego el ensayo de Esther Fernández, que registra el modo en que *Fuente Ovejuna* deviene caja de resonancia de los siniestros feminicidios de Ciudad Juárez, no de manera muy distinta a cómo esta misma obra fue capaz de dar cauce a la ardiente expectativa del público francés en vísperas de la revolución de 1789.

Entre la construcción de un relato histórico, la exploración y aplicación de categorías teóricas, y la reseña casi periodística de actualidad se mueven, pues, estos ensayos, atrayendo a su horizonte crítico temas como el de la reescritura, el canon, las puestas en escena actuales, el peso del pasado escénico inmediato, las interpelaciones de la realidad contemporánea al teatro clásico, su comunicabilidad más allá de nuestras fronteras, el encaje de *La Celestina* o del teatro renacentista en el núcleo mismo de un canon hegemoníicamente barroco. Pero, sea cual sea el tema tratado o el enfoque que se aplica, todos estos ensayos encuentran su común denominador y, con él, su aire de manifiesto, y también su vocación de actualidad, en el decidido gesto de asociar la investigación a la práctica

escénica. La incorporan como objeto, bien sea de sus reconstrucciones históricas, de sus reseñas de actualidad, de sus interpretaciones en un marco de historia cultural, o de sociología del teatro, o de configuración canónica, o del sentido cambiante que los textos alcanzan por medio de la reescritura para la representación. Pero la incorporan también como sujeto, abriendo el espacio de la investigación a las voces de los agentes de la práctica escénica, a escritores y adaptadores¹ como Juan Mayorga o Eduardo Galán, a actores como Patxi Freytez o Jesús Peña, a directores de escena como Ana Zamora, Eduardo Vasco, Carles Alfaro, Lucía Miranda, Laurence Boswell o Ricardo Iniesta.

Por ello este libro viene a ratificarme en lo que tantas veces he predicado en las aulas y en los congresos: la investigación necesita de su contraste con la práctica teatral de actores, directores, escenógrafos, adaptadores, de otra manera, aunque con igual intensidad, que la práctica teatral necesita el intercambio con el mundo teórico de la investigación y de los estudios teatrales. Desconectada del universo teatral, la investigación sobre el teatro clásico tiende a convertirse en arqueológica, a cerrarse sobre sí misma en un universo de problemas desvinculado de la sensibilidad actual, y sobre todo pierde buena parte de su posible proyección práctica. Pero huérfano de investigación y de estudio, el teatro clásico va diluyendo su presencia en el universo cultural de actualidad; se ve desprovisto de la legitimación intelectual que los discursos teóricos procuran a los discursos prácticos; se aísla de las nuevas corrientes culturales (estéticas, teatrales, literarias, filosóficas) y de su potencial de renovación de la concepción misma del espectáculo; se desconecta del sistema de enseñanza superior y de su capacidad de garantizar la reproducción del legado dramático, generando nuevos espectadores, renovando el gusto por el teatro clásico, actualizando la sensibilidad de los espectadores potenciales, preservando y difundiendo los textos más canónicos, explorando los menos para suscitar nuevas posibilidades de representación; pierde, en buena medida, ese apoyo social que las universidades forman y ponen a disposición de la cultura en los países más evolucionados.

Ojalá aprendiéramos de la cultura anglosajona esa capacidad de combinar la teoría con la práctica que les ha llevado a convertir la tradición teatral inglesa en la más conocida, estudiada, difundida y represen-

¹ Odio la palabra *versionista*, sobre todo desde que la por entonces ministra de cultura, doña Esperanza Aguirre, me la aplicó a mí: «¡Ah! ¿Entonces usted es el versionista?».

tada del mundo; que ha culminado la investigación de los antiguos documentos del teatro inglés con la reconstrucción arquitectónica de The Globe, o que ha dejado constancia de otros teatros isabelinos, como The Rose o The Curtain, en un film como *Shakespeare in Love*; que ha creado instituciones de estudio a partir de los lugares emblemáticos, como Stratford-upon-Avon; que está expandiendo el potencial de sus textos dramáticos mediante las ediciones digitales (desde Canadá, con las *Internet Shakespeare Editions*, o desde Australia, con las *Digital Renaissance Editions*); que experimenta con las nuevas tecnologías para hacer posible que los textos vayan acompañados de documentos audiovisuales procedentes de films o representaciones (véase el Shakespeare Electronic Archive, del Massachusetts Institute of Technology, y el trabajo que están realizando sobre el *Hamlet*).

Al constituirse el macroproyecto TC/12, el concepto clave que pusimos en juego fue el de patrimonio teatral clásico, y la perspectiva que adoptamos fue la de situar este patrimonio en una red global de referencias culturales, donde habría de formar parte, junto con el teatro francés, el italiano y el inglés de los siglos XVI y XVII, del patrimonio cultural occidental. Concebir el teatro clásico como elemento nuclear de nuestro patrimonio cultural exige que la investigación sobre sus textos, sus documentos, la historia de su desarrollo escénico, o la aplicación a su estudio de nuevos instrumentos tecnológicos de investigación, cosas todas ellas a las que estamos habituados, se asocie al esfuerzo por su preservación, a la renovación de su práctica, al fomento de su prestigio social, a su difusión internacional, a la incorporación dentro de la memoria colectiva de su pasado más antiguo y más reciente, a la transferencia de los conocimientos obtenidos en la investigación al tejido cultural (fundaciones, empresas, editoriales, bibliotecas, compañías teatrales, centros de documentación, municipios, internet, redes sociales...) y a la innovación misma de la producción escénica (sobre todo por medio de la aplicación de la tecnología en la reconstrucción de lugares teatrales emblemáticos, en la producción de representaciones virtuales, en la reproducción de representaciones materiales, en la enseñanza remota de las mismas...). Dicho en menos palabras: si el teatro clásico español forma parte de nuestro patrimonio cultural, entonces la investigación ha de vincularse a la preservación, producción, reproducción y difusión de este patrimonio.

La cooperación con los agentes que, desde otras instancias, elaboran y gestionan este patrimonio se convierte consecuentemente en crucial. De ahí la necesidad de un compromiso para superar la tradicional des-

vinculación de las distintas instancias que, cada una por su cuenta y de forma aislada, operan sobre el cuerpo del teatro clásico español, y muy especialmente de las compañías teatrales. A todos nos compete la relevancia y el prestigio cultural de nuestro patrimonio teatral, y deberíamos ser capaces de articular más y mejor los festivales de teatro y las jornadas de investigación, la difusión de nuestros textos y representaciones en el sistema educativo y en el ámbito internacional de la cultura española, la cooperación en eventos (centenarios, congresos, embajadas culturales, celebraciones municipales vinculadas al teatro clásico), o en publicaciones (asociando las producciones teatrales con la publicación de estudios sobre los textos a representar en revistas especializadas, así como su difusión en blogs, *websites* y portales de internet que le den la adecuada resonancia), la colaboración con otras instituciones (Centro de Documentación Teatral, Escuelas Superiores de Teatro, Bibliotecas nacionales y autonómicas, Bibliotecas virtuales, Ayuntamientos, Instituto Cervantes...), o la contribución complementaria de cada una de las partes al trabajo de la otra: así, si para la selección y producción de espectáculos puede tener interés el asesoramiento investigador, para la investigación, y muy especialmente para la que se realiza con nuevos instrumentos y estrategias, podría ser de utilidad el recurso a voces y figuras de actores, a grabaciones de escenas o momentos de la representación y a su reproducción virtual, especialmente en escenarios virtuales.

Probablemente, muchas de estas posibilidades no se llevarán a la práctica dentro de los límites de una generación, y menos de un proyecto: el peso de una tradición de autosuficiencia en las distintas instituciones, el desconocimiento mutuo y la diferencia de lenguajes, los obstáculos de la burocracia y de una administración siempre reacia al cambio, los recelos sobre el papel de cada uno y sobre la temida usurpación de competencias, hacen difícil avanzar rápido en esta dirección, pero antes o después habrá que emprenderla, nos jugamos el destino de un patrimonio que hoy está todavía vivo pero que podría llegar a correr peor suerte.

El libro que el lector tiene en sus manos está en esta línea, de ahí ese aire de manifiesto al que aludía, de ahí ese compromiso entre la investigación y la práctica escénica que da sentido a sus páginas.

JOAN OLEZA
L'Eliana, enero de 2014