

El teatro contemporáneo

Mercè Saumell

Diseño del libro y de la cubierta: Natàlia Serrano

Primerª edición: diciembre de 2007

© Mercè Saumell, del texto

© Héctor Fouce, del texto

© Editorial UOC, de esta edición

Rambla del Poblenou, 156

08018 Barcelona

www.editorialuoc.com

Realización editorial: MEDIAactive,S.L.

Impresión: Ediciones Gráficas Rey, S.L.

Esta obra está sujeta —si no se indica lo contrario— a una licencia Creative Commons de Reconocimiento-No Comercial-Sin obra derivada 3.0 España. Puede copiar, distribuir y comunicar públicamente, siempre y cuando reconozca los créditos de las obras (autoría, Editorial UOC) de la manera especificada por los autores y la Editorial que la publica. No puede hacer uso comercial ni obra derivada sin el permiso del Editor y de los autores. La licencia completa se puede consultar en <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/deed.es>

Mercè Saumell

Mercè Saumell es profesora del Institut del Teatre
(Barcelona).

Nuestro contrato

Lectora, lector, este libro le interesará si usted quiere saber:

- Cuáles son los máximos representantes del teatro contemporáneo.
- Qué son un *happening* y una *performance*.
- Qué novedades aportó Grotowski al trabajo de los actores.
- Qué papel pueden tener las nuevas tecnologías en el teatro.
- Por qué Bob Wilson es uno de los creadores escénicos más relevantes de la actualidad.
- Qué tendencias internacionales han llegado a España.
- Qué innovaciones ha aportado el teatro contemporáneo a la ópera.

Índice de contenidos

| | |
|---|----|
| Nuestro contrato | 5 |
| Una revolución en la escena..... | 9 |
| MÁS ALLÁ DE LAS FRONTERAS HABITUALES... | 11 |
| El ‘happening’ y la ‘performance’ | 11 |
| La textualización de la experiencia..... | 13 |
| Tres teóricos: Cage, Schechner, Lebel | 15 |
| La preeminencia del cuerpo: la ‘new dance’ | 16 |
| Marcel Marceau y el éxito del mimo | 17 |
| La renovación del teatro de texto..... | 19 |
| LOS GRUPOS ALTERNATIVOS..... | 23 |
| El Teatro Laboratorio de Grotowski..... | 23 |
| Pocos espectadores y disciplina monástica | 24 |
| Peter Brook y el espacio vacío | 25 |
| La herencia del 68..... | 26 |
| LOS AÑOS DE LA ABUNDANCIA..... | 33 |
| La aparición del teatro danza alemán | 33 |
| El teatro de la muerte de Tadeusz Kantor..... | 35 |
| Bobsleigh Wilson y el estallido del teatro visual | 37 |
| La renovación de la ópera | 39 |
| La renovación del musical anglosajón | 42 |
| Las ‘troupes’ urbanas en Europa..... | 46 |
| El retorno del texto dramático | 47 |

| | |
|---|----|
| ENTRE LA ARTESANÍA Y LA ELECTRÓNICA..... | 51 |
| El impacto de las nuevas tecnologías | 51 |
| El fenómeno del nuevo circo..... | 53 |
| Los bailarines también hablan | 54 |
| Lépage y el choque entre culturas | 55 |
| Bibliografía..... | 57 |

Una revolución en la escena

En este libro veremos como los creadores de teatro, tanto en Europa como en Estados Unidos, expresaron, desde el año 1960, el deseo de llevar a cabo una revolución en la escena similar a aquella que tuvo lugar en la pintura y la escultura. Se quería romper con el psicologismo y la estética realista que imperaba hasta aquel momento.

Todas estas innovaciones irrumpieron en los escenarios en varios ámbitos y en varios países y dieron ocasión a grupos nuevos y estéticas diferentes y significativas. Aparecieron el *happening* y la *performance*, dos tipo de espectáculo muy diferentes; la danza se renovó e incorporó, a veces, incluso la voz. También los dramaturgos renovaron su propio lenguaje, el del texto dramático, y lo acercaron al habla cotidiana (*The Young Angry Men*), lo hicieron más ritual (*Jinete*, *Arrabal* y *Koltés*), buscaron tanto la esencia (*Beckett*) como la musicalidad (*Berndhardt*), o lo desconstruyeron (*Müller*).

Y los directores, al hacer una aportación personal a los textos del gran repertorio, también contribuyeron decisivamente a esta actualización de la escena en todo el ámbito internacional: lo hizo Peter Brook con Shakespeare, Strehler con Goldoni, Luis Pascual con García Lorca. Una aportación que también llega al mundo de la ópera, con directores como Bergman, Chéreau, Sellars, Wilson, Lépage y otros.

Finalmente, la nueva tecnología ha influido y puede influir hasta límites insospechados en las posibilidades de la escena futura. El gran reto, sin embargo, es que el uso que se haga no eclipse el factor humano, la emoción y los sentimientos, que desde siempre han nutrido el teatro.

MÁS ALLÁ DE LAS FRONTERAS HABITUALES

A partir de 1960, preguntas como “¿qué es el arte?” o “¿qué es el teatro?” tienen como respuesta una gran variedad de intervenciones, acciones y trabajos escénicos que sobreponen las fronteras habituales entre géneros como el teatro, la danza o el circo.

El ‘happening’ y la ‘performance’

El *happening*, palabra que fue utilizada por primera vez el año 1959 por el artista plástico Allan Kaprow, es una acción espectacular entendida como un acontecimiento único e irrepetible. El *happening* conoció su período de máximo esplendor durante los años sesenta en Estados Unidos, especialmente en la ciudad de Nueva York, donde nació. Encuentra sus antecedentes en las vanguardias escénicas del primer tercio del siglo XX (futurismo, dadaísmo) y en la obra provocativa de Marcel Duchamp.

También se vincula a las artes plásticas, como el *action painting* del pintor abstracto norteamericano Jackson Pollock y el arte pop de Andy Warhol. El *action painting* valoraba más la acción y el gesto de pintar que la obra pictórica acabada. Sobre grandes superficies blancas dejaba caer pintura al azar y buscaba valores como la espontaneidad o la intensidad. Estas

consideraciones son un claro precedente del *happening*. Su influencia será muy trascendente en el mundo de la escena contemporánea y se contrapondrá al teatro convencional.

Este nuevo género escénico tiene lugar en un espacio y tiempo físicos concretos sin embargo, a diferencia de la representación teatral, no se basa en estructuras ficticias de tiempo y lugar, ya que tiene como finalidad apropiarse de la vida mediante la acción valorando la experiencia real y no la simulada. El *happening* se desarrolla en el presente, puede darse en una galería de arte, en un supermercado, en una estación de ferrocarril, y el artista trabaja con objetos reales. Pero, la interpretación teatral es sustituida por la actividad real de los ejecutantes, que barren, comen, pintan o incluso se autolesionan de manera real. De esta manera, el cuerpo y el elemento sensorial adquieren un gran protagonismo en estas manifestaciones, ligados a la liberación sexual y a la exploración psicodélica característicos de aquellos años.

De esta manera, el *happening* tiene una serie de características que le son propias y que podríamos resumir en los siguientes puntos: valoración del cuerpo y de lo que es sensorial, sexualidad, presencia del azar en el proceso creativo y deseo de romper con la pasividad del espectador.

En Estados Unidos, fue especialmente destacable el llamado grupo Fluxus de Nueva York, que se mantuvo activo entre 1959 y 1963. De espíritu provocativo y deudor del movimiento dadá, sus miembros provenían de diversas disciplinas artísticas: Allan Kaprow (pintura), John Cage (música), Nam June Paik (videoarte) y Georges Maciunas (teoría). Establecieron importantes conexiones con la danza contemporánea formalista, una tendencia encabezada por el coreógrafo Merced Cunningham que buscaba la abstracción en los movimientos de los bailarines.

En Europa, el *happening* se trabaja más a partir de la individualidad que de colectivos. Tiene una clara influencia del movimiento dadá, y también del psicoanálisis freudiano y de las teorías de Antonin Artaud. Los artistas exploran los comportamientos más instintivos (sexualidad, violencia, estados preverbales) y también todo lo que hace referencia al rito y a las ceremonias rituales. En la década de los sesenta, destacaron los trabajos del francés Ives Klein y del italiano Piero Manzoni.

Los centros del *happening* en Europa fueron la Documenta de Kassel, las bienales de Lión y el llamado accionismo vienes. Hay que destacar la aportación del alemán Joseph Beuys (conocido por sus trabajos con animales –caballos o coyotes– y por la crítica cultural y política que caracterizaba sus acciones), o la del suizo Uros Lüthi, centrada en el tema del travestismo.

La textualización de la experiencia

Al final de los años setenta, sin embargo, se impuso internacionalmente el término *performance*, aunque en la práctica esta palabra se considere a menudo sinónimo del de *happening*. La *performance* implica la teatralización de la experiencia, sea artística o no, e incorpora elementos tradicionalmente alejados del teatro (reivindicación de minorías, ecologismo).

Su apoyo puede ser el acto pictórico, la instalación escultórica, la danza contemporánea, el trabajo corporal o *body art* (movimiento internacional que se desarrolló entre 1960 y 1970 y que exploraba la fascinación que ejerce el cuerpo humano sobre quien lo contempla; los trabajos agrupados bajo esta denominación cubren un gran espectro de prácticas, desde ritos sangrantes hasta obras asépticas y conceptuales),

el concierto, el formato videográfico o bien una combinación de estos lenguajes.

Por su pluralidad, la *performance* escapa a cualquier definición fija y homogénea. En torno a 1980, cuando este género entra en crisis, muchos de sus artistas pasan a trabajar en videoarte, teatro o danza. En este sentido, vale decir que la *performance* ha tenido una gran influencia sobre los creadores escénicos de los últimos veinte años: Tadeusz Kantor, Bobsleigh Wilson, Pina Bausch, Jan Fabre o La Fura dels Baus.

Algunas de las características principales de la *performance* son el rechazo de la noción de interpretación teatral, sustituida por una presencia real del *performer*; la oposición al valor comercial de las artes escénicas y de la creación artística en general y la valoración del proceso por encima del resultado.

Por otro lado, a principio de los setenta, tuvo lugar en Viena uno de los movimientos más radicales del género, vinculado al nihilismo y a la exaltación de estados extremos (psicosis, éxtasis, espasmos, orgasmos, alucinaciones, autolesiones). Destacó el teatro “orgiasticomístico” de Hermann Nischt, creador de unos rituales iniciáticos, inspirados en la misa católica, en que introducía sangre y vísceras de animales. Nischt, aún en activo, ha influenciado en gran medida artistas posteriores de todas partes.

En Cataluña, la actividad en torno a la *performance* fue muy activa en la década de los setenta. A partir de 1960, podemos encontrar precedentes en los trabajos de música acción de Joan Brossa en el Club 49 en colaboración con el compositor Mestres-Quadreny. Pero fue en los años setenta cuando destacaron las acciones musicales de Carles Santos, hoy creador consolidado en el circuito internacional, y también las propuestas de Jordi Benito, vinculado a la estética de Nischt.

También hay que destacar iniciativas colectivas de *performers* como el “Arte concepto” de Bañolas (1973), el Congreso

Internacional de *Happenings* de Granollers (1976) y la muestra *Brutal Barcelona performance* (1976). Por otro lado, hay que remarcar los acontecimientos organizados por el llamado grupo de Nueva York (Miralda, Rabascall, Selz, Xifra) en la ciudad de los rascacielos, donde también destacó la videoartista Eugènia Balcells. En Madrid, el año 1964 se creó el grupo Zaj (Juan Hidalgo, Walter Marchetti, Esther Herrero), próximo a los circuitos de música contemporánea.

Tres teóricos: Cage, Schechner, Lebel

John Cage, músico y filósofo norteamericano discípulo de Arnold Schönberg, trabajó sobre los valores de la ironía, el humor, el azar y la improvisación en la acción musical. Cuando en 1952 presentó 4'33" (el tiempo que en que permaneció en silencio ante un piano de cola en una sala de conciertos de Nueva York) fue tildado de provocador por su público engalanado, pero él defendía que el arte no podía ser otra cosa que la vida al teatralizar aquel acto musical. Cage hacía prevalecer la reflexión y la meditación en el acto creativo, valores próximos a la filosofía oriental y opuestos al mismo tiempo a la mercantilización del arte. Colaboró con el coreógrafo Cunningham al tratar la música y el gesto como dos lenguajes autónomos aunque sincrónicos: el bailarín ya no debía ilustrar la partitura con su movimiento, porque este adquiría valor por sí mismo.

El también norteamericano Richard Schechner, director del Performance Group de Nueva York, llevó el teatro fuera del edificio teatral en uso. Creó el término *environmental theater*, un teatro de ambientes que mezclaba actores y espectadores de forma activa, en un mismo espacio (en salas o al aire libre), y anulaba las barreras arquitectónicas entre escenario y platea. Schechner, muy interesado al mismo tiempo por la dimensión ritual del teatro, que se había perdido en la época moderna,

colaboró con el antropólogo Víctor Tuner en diversas ocasiones con la finalidad de reencontrar la plenitud del antiguo teatro griego y su dimensión comunitaria. A estas nociones, hay que añadir el enorme ascendente de Antonin Artaud y su visión de un teatro físico y perturbador.

Finalmente, el francés Jean-Jacques Lebel, llamado poeta de la acción en relación con los hechos del Mayo del 68, entendía la *performance* como un tiempo fuerte, sacro y mítico en que nuestra percepción, nuestro comportamiento y nuestra identidad son modificados. Lebel defendía el *body art* y la relación erótica como creación artística (hay que recordar que al final de los sesenta se desarrolla la cultura hippy, la psicodelia, el rock y otros movimientos contraculturales que sacudieron Europa y Estados Unidos).

La preeminencia del cuerpo: la ‘new dance’

Merce Cunningham, alumno de Martha Graham (creadora de la nueva danza norteamericana en la década de los treinta), es el principal representante de la danza formalista, también llamada *new dance*, que valora el gesto abstracto y minimalista, alejado de cualquier referencia figurativa. Es una danza que rompió con el formalismo del ballet clásico incorporando movimientos procedentes del deporte, las danzas tribales indias o los movimientos cotidianos.

Cunningham, junto a Cage, colaboró con artistas plásticos de estética pop (Roy Lichtenstein, Andy Warhol) y al mismo tiempo llevó a cabo experiencias multimedia y coreografías como *Variación V* (1965) o *Events* (1970), en que el azar tenía un papel destacado y, por lo tanto, en cada representación había un alto grado de variabilidad.

Cunningham revolucionó el uso del espacio escénico en la danza. Sus coreografías no dibujaban figuras simétricas como

en el ballet, sino que los bailarines danzaban descentrados, en diagonal, de espalda al público. La mirada del espectador no estaba dirigida por el coreógrafo y, por lo tanto, el espectáculo pasaba a ser plural y con numerosos centros de actividad. Cunningham exploraba así las ideas de indeterminación y de cambio. No estaba interesado en explicar historias al público sino en provocar emociones con las imágenes y los movimientos que se creaban sobre el escenario.

El 1962, Cunningham fundó el Judson Dance Theater, que tenía la sede en una antigua iglesia de la ciudad de Nueva York, donde los pasos del ballet clásico eran sustituidos por acciones cotidianas como caminar, correr, saltar, en busca de un movimiento natural. Allí se formaron coreógrafos tan relevantes como Yvonne Rainer, Trisha Brown, Lucinda Childs o Steve Paxton. La tarea pedagógica de Cunningham ha sido y es aún enorme: en Cataluña, su influencia se puede encontrar en coreógrafos como Cesc Gelabert.

Marcel Marceau y el éxito del mimo

El lenguaje del mimo encajaba en el espíritu de los años sesenta: exaltación del cuerpo, nudismo, cierta estética naïf vinculada con el movimiento hippy, minimalismo, descrédito de la palabra. Además, el mimo permitía inventar una nueva gestualidad que, por una parte se oponía al teatro más convencional y, de la otra, rescataba gestualidades históricas. Por ejemplo, el italiano Dario Fo, actor y dramaturgo, recuperó la gestualidad de la antigua commedia dell'arte y del bufón medieval.

Pero la capital del mimo era París, ciudad que reunía los llamados cuatro grandes mimos: Étienne Décroux, Marcel Marceau, Jean-Louis Barrault y Jacques Lecoq. Décroux, padre de la pedagogía moderna del gesto, centraba el arte del mimo en

el valor abstracto del cuerpo, valoraba elementos como pesos, contrapesos, equilibrios y desequilibrios, y los desnudaba de todo contenido figurativo (lo mismo que hará Cunningham en el mundo de la danza).

Marcel Marceau, sin duda el mimo más popular del siglo XX, une la acrisolada técnica de su maestro Décroux con la pantomima romántica, en especial la de la figura de Pierrot, con la cara enharinada y una gestualidad poética. A estos elementos añade la influencia del cine mudo (en especial, el recuerdo de Charles Chaplin) cuando crea su personaje Bip, una especie de *sans-culotte* moderno.

Durante los años sesenta, hay en todas partes una auténtica fiebre de mimo al estilo de Marceau que también llega a Catalunya. Así, Els Joglars, un grupo nacido el año 1962, con sus maillots negros y las caras blancas, también son en sus inicios seguidores del estilo Marceau.

Por su parte, Jacques Lecoq, antiguo profesor de educación física, aporta al mundo del mimo movimientos procedentes del deporte, de la *commedia dell'arte*, de los *clowns*, del antiguo arte de los bufones, del melodrama y del corazón de la tragedia griega, e incorpora sonidos, palabras, y el trabajo con objetos reales. Lecoq es el gran impulsor del mimo contemporáneo y el maestro indiscutible de la mayoría de creadores del teatro gestual de los últimos años, también en Catalunya.

Así, por la Escuela de Lecoq de París han pasado Joan Font, Anna Lizaran e Imma Colomer (fundadores de Comediants), y también Albert Vidal, Pep Bou, Sergi López y un largo etcétera.

Ya hemos señalado que Els Joglars, una compañía formada inicialmente por Anton Font, Carlota Soldevila y Albert Boadella, dirigidos por este último desde su profesionalización en 1966, se iniciaron según las pautas del mimo clásico para evolucionar hacia un estilo propio al incorporar sonidos,

vestuario, objetos, que ya encontramos en espectáculos como *El juego* (1970), *Mary de Huevos* (1972) o *Alias Serrallonga* (1974). Con gran proyección internacional, Els Joglars fueron un grupo pionero de teatro gestual y hoy, aún llenos de creatividad, figuran como la más veterana de las formaciones europeas nacidas en los años sesenta.

Albert Vidal, por su parte, evolucionará del mimo de cara blanca en propuestas como *Teatro de máscaras y movimiento* (1969) hacia un estilo influido por el teatro oriental y el estudio de comportamientos y rituales, un estilo de teatro gestual que obtuvo un gran eco con *El hombre urbano* (1983), un espectáculo que se presentaba en los zoos y donde el hombre aparecía como otra especie animal, digna de observación y estudio. La presencia del mimo y del teatro gestual en Cataluña ha sido continuada por compañías como El Tricicle (desde 1979), Vol-Ras (desde 1980), Pep Bou o Pepe Rubianes.

La renovación del teatro de texto

The Young Angry Men (jóvenes iracundos) fue una generación contracultural de dramaturgos iniciada con el estreno del texto *Con la rabia en el cuerpo* (1956), de John Osborne, que mostraba el descontento de los jóvenes británicos después de la Segunda Guerra Mundial. Estos autores (Osborne, Ann Jellicoe, Joe Orton) contribuyeron a la explosión de una nueva dramaturgia y de una nueva manera de entender la representación, con el uso de un lenguaje cotidiano, alejado de los clichés del teatro inglés y basado en gran medida en la perfecta dicción de sus grandes intérpretes. Por su parte, la BBC popularizó este movimiento con las escenificaciones radiofónicas y televisivas.

Una de las particularidades de los “jóvenes iracundos” fue el estrechísima relación lograda entre teatro y cine: de la mano

de directores como Tony Richardson, Richard Lester o Lindsay Anderson, el llamado *free cinema*, estableció un trabajo casi conjunto. Richardson creó con Osborne la productora Woodfall Films para llevar a la pantalla sus obras y dirigió tanto la versión escénica de *Con la rabia en el cuerpo* (1956), como la cinematográfica (1959), experiencia que repitió con *El histrión* (ambas versiones datan de 1961). Esta proximidad de lenguajes proporcionó al teatro británico un hiperrealismo sobre el escenario desconocido hasta aquel momento.

Junto al productor Georges Devine y la directora Joan Littlewood, alquilaron el Royal Court Theater, un antiguo y conocido teatro de Londres, para estrenar sus obras. Al enorme éxito de éstas también contribuyó el apoyo y la participación de actores británicos tan reconocidos como Laurence Olivier (director del National Theater por aquel entonces), Mary Ure, Richard Burton, Claire Bloom, Charlotte Rampling o Jacqueline Bisset.

Las aportaciones de Pinter y Beckett

Por otro lado, a menudo se ha vinculado al reciente premio Nobel de literatura Harold Pinter, dramaturgo y director escénico, con este movimiento. Pinter, uno de los autores más importantes del siglo, se inició como actor (bajo el seudónimo de David Baron), hecho que proporcionó a sus primeras obras un sentido del ritmo en los diálogos proveniente de la interpretación, al valorar especialmente los silencios y las palabras no dichas. Los textos de Pinter destacan por su lenguaje sintético, esencial, que trata con frecuencia los temas de la agresión (física o mental) y de la incomunicación. Sin embargo, la presencia de los personajes sobre el escenario es a menudo misteriosa, lejos de la explicación racional. Algunas de sus obras son *El aniversario* (1958) o *La última copa* (1972).

También ha trabajado para el cine (el guión del excelente film *El sirviente* (1963), entre otros) y la BBC. Pinter ha desarrollado una intensa carrera de director escénico en los principales teatros de Londres como el National Theatre, el Old Vic o el Almeida.

Por su parte, Samuel Beckett, autor irlandés establecido en París desde 1937, renovó la escritura dramática mediante nuevas relaciones de los personajes con el espacio, el tiempo y el lenguaje escénicos. Por ejemplo, *Esperando a Godot* (1952) proporcionó un nuevo tipo de acción dramática, en un tiempo-espacio ahistórico e indeterminado, sobre el tema de la incomunicación, en un tono grotesco, absurdo y trascendente, rasgos recurrentes en su obra.

Beckett redujo hasta el extremo las posibilidades de la forma teatral desligando la palabra del gesto en *Actas sin palabras I* (1956) y *II* (1959) e incluso separando la voz del cuerpo. Así, utilizó la voz en off en *Paso* (1975). Una radicalidad que también comportaba una nueva forma de entender la representación teatral.

A partir del mítico estreno de *Esperando a Godot*, el año 1952, Beckett confió la dirección escénica (por lo que respecta a las producciones francesas de sus obras) a Roger Blin, antiguo colaborador de Artaud, quien también dirigió algunos textos de Jean Genet. En los últimos años, en que llevó al límite la experimentación sobre el texto dramático, Beckett optó por dirigir él mismo sus obras a través de un trabajo formal y riguroso por lo que respecta a la economía y el ritmo de los gestos, el movimiento del actor en el espacio como expresión de una situación dramática o la manera como la luz puede pasar a ser un personaje.

En cuanto a los montajes sobre textos de Genet, recordemos que la actriz catalana Núria Espert puso en escena *Las criadas*, en un mítico montaje en París el año 1968. El director

era el argentino Víctor García, célebre por la fuerza de sus imágenes escénicas al asumir los postulados artaudianos. Espert y García colaboraron nuevamente en las producciones de *Yerma* (1972), de García Lorca –con una espectacular escenografía de Fabià Puigserver–, y en *Divinas palabras* (1975) de Valle-Inclán.

Por otro lado, el teatro ceremonial y violento de Jean Genet, autor de obras como *Las criadas* (1948), *El balcón* (1956) o *Los negros* (1958), tuvo una cierta continuidad en el movimiento “pánico” (Arrabal, Jodorowsky, Topor y Sternberg), grupo que entendía la representación teatral como una ceremonia blasfema. De esta manera, Fernando Arrabal, dramaturgo español de escritura francesa, unía la herencia surrealista con el gusto por el escándalo en obras como *El arquitecto y el emperador de Asiria* (1967).

LOS GRUPOS ALTERNATIVOS

El teatro como compromiso domina las décadas de los setenta y setenta del siglo XX. Arte, vida, pacifismo, antiauthoritarismo convierten el hecho teatral en una plataforma desde la cual se pueden expresar ideas desafadoras y, también, nuevas formas de hacer teatro basadas en la improvisación, la creación colectiva y, al mismo tiempo, la emergencia de la figura del director escénico como creador indiscutible del teatro contemporáneo.

El Teatro Laboratorio de Grotowski

El director y teórico polaco Jerzy Grotowski ha ejercido una enorme influencia en el teatro del siglo XX al crear la teoría del llamado teatro pobre. Grotowski, en su Teatro Laboratorio (1960-1984), quería suprimir todo lo que fuera superfluo en el acto teatral hasta llegar a su esencia: únicamente son necesarios un actor y un espectador para que el acto se produzca. En *Hacia un teatro pobre*, el mismo Grotowski define este tipo de teatro: “Las producciones de nuestro laboratorio teatral van en otra dirección. En primer lugar tratamos de evitar cualquier eclecticismo, intentamos rechazar la concepción de que el teatro es un complejo de disciplinas. Tratamos de definir el teatro en él mismo, lo que lo separa de otras categorías de representación o de espectáculo. En segundo lugar,

nuestras producciones son investigaciones minuciosas de la relación que se establece entre el actor y el público. En suma, consideramos que el aspecto modular del arte teatral es la técnica escénica y personal del actor.”

Pocos espectadores y disciplina monástica

El teatro grotowskiano se basaba en puntos como los siguientes:

1. El teatro no es un acto banal, sino que posee una dimensión ética y espiritual.
2. Limitación progresiva del número de espectadores. El espectador es un testigo de la acción y por eso hay que involucrarlo física y mentalmente. Por ejemplo, en *Doctor Faustus* (1963), los espectadores compartían una larga mesa con Fausto y Mefistófeles.
3. Preferencia por una estética tenebrosa y de carácter expresionista influida por la imaginería católica, las pinturas negras de Goya y los retratos perturbadores de Francis Bacon.
4. El actor grotowskiano seguía un duro entrenamiento físico y mental, y también una disciplina monástica. Grotowski estableció estrechos lazos entre creación y pedagogía.
5. Protagonismo de la presencia corporal, también con respecto al componente erótico. En sus montajes, el protagonismo se centraba en los actores y en su capacidad para sacudir al espectador.
6. Manipulación de textos clásicos (Marlowe, Calderón, el Apocalipsis).

Grotowski utilizaba textos dramáticos que reinterpretaba de acuerdo con lecturas sociales y políticas del momento. Los principales espectáculos creados en el Teatro Laboratorio fueron *Akropolis* (1961), *Doctor Faustus* (1963), *El príncipe constante* (1965), *Apocalipsis cum Figuris* (1968). En los últimos años, en Estados Unidos e Italia, Grotowski se interesó por las técnicas de interpretación orientales y al mismo tiempo contactó con creadores como Jean-Louis Barrault o Peter Brook.

Uno de los elementos más notorios de Grotowski es su definición de un modelo de actor: el actor santo. Para ello, el actor grotowskiano se sometía a un entrenamiento intensivo que incluía yoga, zen, tai-chi, acrobacia, deporte, danza, entrenamiento vocal, meditación para dominar cuerpo y mente. A partir de los años setenta, bajo el ascendente de Artaud y Grotowski, y a escala internacional, los actores ya no solamente debían dominar la emisión vocal y la dicción, sino que debían caminar descalzos, reptar por los suelos, saltar obstáculos y luchar en escena. En todas partes, el entrenamiento físico pasó a ser fundamental desde aquel momento en la formación de actores. Su influencia sobre el actor del siglo XX ha sido, por lo tanto, fundamental.

Peter Brook y el espacio vacío

El director británico Peter Brook inició en la Royal Shakespeare Company, donde trabajó con actores como John Gielgud, Laurence Olivier, Paul Scofield o Glenda Jackson, mientras renovaba la escenificación de los textos de Shakespeare. Recordamos montajes como *El sueño de una noche de verano* (1970), en que incorporó una estética próxima al circo. Anteriormente, *El rey Lear* (1962) fue su primer ejemplo de teatro vacío al huir del aparato escenográfico y del vestuario historicista para concentrarse en el trabajo de los actores y en la verdad y vigencia del texto mientras se acercaba a Shakespeare con una visión más cinematográfica que teatral. Brook contraponía así valores como la emoción y la sinceridad al artificio y a la tradición.

También hay que destacar la producción *Marat-Sade* (1964), de Peter Weiss, a partir de la cual él mismo hizo una película. El 1971, Brook se traslada a París y crea el Centro Internacional de Búsquedas Teatrales (CIRT) donde empieza a tra-

bajar con actores de diferentes procedencias. En otro ámbito, Brook se había iniciado como director de escena de óperas en el Covent Garden (aún se recuerda una *Salomé* de Richard Strauss de 1949 con escenografía de Salvador Dalí). En los últimos años, sin embargo, Brook se ha decantado por las escenificaciones operísticas de pequeño formato, fuera de los grandes coliseos, para captar los elementos más íntimos del género. De esta manera, *La tragedia de Carmen* (1981), de Bizet, pasaba a ser un espectáculo en que jóvenes cantantes unían palabra y canto en una representación de estética realista, más próxima a un teatro musical que a la gran ópera.

La herencia del 68

Los espectáculos de creación colectiva se producían sin un texto inicial ni un proyecto final determinado y se conformaban a partir de la acción conjugada de diversas personas. La creación colectiva se popularizó en los años sesenta vinculada a los movimientos contraculturales, en especial del llamado Mayo del 68. Esta forma de hacer teatro ponía en cuestión la jerarquía del equipo teatral (primeros actores, director, autor), mientras defendía la utopía de una escena más igualitaria en la que fuesen protagonistas las temáticas de orden político y la valoración de lo espontáneo y corporal. Lo cierto es que experiencias realizadas con actores bien entrenados proporcionaron espectáculos importantísimos a grupos como Living Theater, Théâtre du Soleil, The Footsbarn Travelling Theater o Els Joglars.

El Living Theater fue el pionero y el más conocido de estos grupos. Esta compañía, formada en Nueva York por Julian Beck y Judith Malina, asumió un nuevo modelo de actor basado en técnicas de entrenamiento físico y en la creación colectiva, actores que exploraban la participación de los es-

pectadores provocándolos y mezclándose (fueron los primeros que actuaron con tejanos y camisetas). Sus espectáculos trataban sobre temas polémicos como la defensa de las drogas en *La conexión* (1959), o el antimilitarismo en *El puente* (1963). En 1964, el grupo se exilió a Europa (Francia, Gran Bretaña e Italia).

Hippies y portavoces de minorías

Dentro de esta línea, surgió en Estados Unidos, tanto en Nueva York como California, una generación de grupos teatrales de cariz radical que compartieron las características siguientes:

1. Defensa del pacifismo (contra la guerra del Vietnam).
2. Reivindicación de la cultura popular tradicional (fábulas, paráboles bíblicas) y de la cultura contemporánea (cómics, pop-rock).
3. Exaltación de la experiencia corporal y sexual. La frase de la novelista Gertrude Stein “el cuerpo no miente nunca” devino una proclama para estos grupos.
4. Valoración de los símbolos y de la utopía (movimiento hippy). El teatro, por su carácter comunitario, devino una expresión de la sociedad utópica e igualitaria.
5. La escena pasó a ser un medio de expresión para las minorías (judíos, negros, chicanos, homosexuales, feministas).
6. La autoría colectiva. El espectáculo se construye sobre improvisaciones.
7. Influencia del *happening*: estructura abierta y participación de los espectadores.
8. No se trabaja a partir de un texto dramático, sino sobre temas de actualidad.
9. El ascendente de Antonin Artaud.

El Living Theater unía las teorías de Artaud y Grotowski con la defensa de la cultura judía tradicional, el anarquismo y la psicodelia. Una mezcla explosiva cuyo resultado fueron una serie de espectáculos impactantes como *Frankenstein* (1965), *Antígona* (1967) y, muy especialmente, *Paradise Now* (1967). Este último constaba de una estructura abierta próxima a la

performance, una apoteosis de la libertad, en que la reacción del público determinaba la duración (en Londres llegó a durar 48 horas). Después de la muerte de Beck, el año 1985, el grupo retornó a Nueva York, donde aún mantiene una presencia residual.

Curiosamente, el Living fue el único grupo radical que actuó en Cataluña en la época franquista. Así, presentaron *Antígona* en Barcelona el año 1967. Durante la transición, entre 1976 y 1978, actuaron en Cataluña Bread and Puppet, Odin Teatret, Grand Mágic Circus, El Teatro Experimental de Cali y de nuevo el Living Theater, entre otros.

Bread and Puppet, liderado por el escultor alemán Peter Schumann, destacó por sus magníficos espectáculos de calle, realizados en Nueva York, en que se combinaban actores y marionetas de todas las medidas. Eran espectáculos muy críticos en relación con la guerra del Vietnam, como *Un chico dice adiós a su madre* (1968), la historia de un soldado raso. Los miembros de este grupo estuvieron una larga temporada en Canet de Mar junto a los Comediants el año 1977. Actualmente, trabajan en el estado norteamericano de Vermont, donde hacen un tipo de teatro vecinal, alejado de los circuitos comerciales.

Finalmente, recordaremos la importancia del californiano Teatro Campesino, que ofrecía espectáculos corales de campesinos mexicanos, con un destacado componente musical y de sátira política. *Vietnam campesino* (1970) o *El corrido* (1975) devinieron éxitos internacionales. En estos espectáculos, los personajes eran tipos fácilmente identificables (obrero, capataz) y se servían de máscaras y pancartas en un marco estético próximo al teatro de guíñol. Su director, Luis Váldez, también ha trabajado en el ámbito cinematográfico en films como *La Bamba* (1981).

La llegada a Europa

La mayor parte de estos grupos norteamericanos llegaron a Europa a través del prestigioso Festival de Nancy, en el norte de Francia, dirigido por Jack Lang. Así lo hicieron Bread and Puppet, el Living Theater, Teatro Campesino o The San Francisco Mime Troupe.

En Europa, destaca el Odin Teatret, un grupo teatral creado por el italiano Eugenio Barba el 1964 en Oslo. Dos años más tarde, el colectivo se instaló en la ciudad danesa de Holstebro. Alumno de Grotowski, Barba también ha explorado las posibilidades físicas del actor sin dejar de lado su implicación ética en el hecho teatral. De la larga trayectoria del grupo, destacan los espectáculos *Kaspariana* (1967), *Feraï* (1969) y las acciones de calle *Anábasis* (1977). El Odin Teatret fundó el año 1979 la Escuela Internacional de Antropología Teatral (ISTA), un espacio itinerante de intercambios entre diferentes culturas y tradiciones teatrales. Hay que recordar que Barba ha desarrollado un importante magisterio teórico por medio de libros, conferencias y numerosos talleres.

También hay que incluir el Théâtre du Soleil, fundado en París el 1964 por Arianne Mnouchkine. Preocupada por la internacionalidad del hecho teatral y por las formas populares del espectáculo (circo, farsa), esta directora se instaló con su grupo en Vincennes, cerca de la capital, en una antigua fábrica de cartuchos. Allí iniciaron su trabajo sobre el público: actores y espectadores se alimentaban de los mismos valores teatrales y políticos. *1789* (1970) y *1793* (1976), dos espectáculos participativos sobre la Revolución Francesa (y los hechos del Mayo del 68), influirán enormemente en el teatro francés y europeo, ya que la historia hecha teatro fascinaba al convertirse en espejo de los problemas contemporáneos. En estas manifestaciones, los actores rodeaban a los espectadores entre

practicables y plataformas. El público, de pie, estaba dinamizado por los desplazamientos de los actores.

Finalmente, Le Grand Mágic Circus se estableció en París el año 1965 de la mano de su director Jérôme Savary, nacido en Buenos Aires. Se caracterizaban por una estética de raíces surrealistas con imágenes provocadoras surgidas del mundo del circo, del melodrama y del music-hall. Obtuvieron grandes éxitos con espectáculos como *Zarian*, el hermano poco estimado de Tarzan (1970).

El teatro independiente español

Este movimiento internacional, el de los grupos vinculados a la llamada creación colectiva, tuvo una especial traducción en Cataluña y España, donde se identificó con el llamado teatro independiente, que hizo de la lucha antifranquista uno de sus primeros objetivos. Hay que recordar que la censura teatral se mantuvo vigente en España hasta el año 1977. Fue durante la transición cuando se produjo la campaña sobre la libertad de expresión, a raíz del encarcelamiento de Boadella y otros Joglars después del estreno de *La torna* (1977), un espectáculo sobre la ejecución el año 1974 del anarquista Puig Antich y Heinz Chez, un preso común enigmático de origen polaco, al que ajusticaron el mismo día.

Al final de los años setenta, y con la llegada de la democracia, muchos de estos grupos desaparecieron, algunos pasaron al circuito amateur y unos pocos evolucionaron para convertirse en grandes empresas. Los grupos nacidos después de 1975 ya no compartían la militancia política de sus antecesores, pero estéticamente heredaron muchas características de aquellos colectivos que habían formado parte del teatro independiente.

En Cataluña, destacaron Els Joglars, Comediants, Grup 69, Dagoll-Dagom, La Claca, y un largo etcétera. En Madrid, Goliardos, Tábano, Ditirambo. Por su parte, Esperpento, Teatro Estudio Lebrijano o La Cuadra de Sevilla constaban en la nómina de los grupos andaluces.

Comediants, uno de los máximos representantes del llamado teatro fiesta, se formó el 1971. Por teatro fiesta se entendía un tipo de representación teatral ligada a la recuperación del ritual y a la exaltación del hecho comunitario y participativo que a menudo tomaba forma de teatro de calle, aunque también podía representarse en locales acotados. A lo largo de su trayectoria, Joan Font, director de Comediants, ha unido la particular estética del grupo a las antiguas tradiciones festivas populares (cabezudos, gigantes, sombras chinas) y con una imaginería mediterránea de colores luminosos (sol, luna, demonios, astros, duendes). Establecidos en Canet de Mar, sus montajes, como *Sol, solet* (1979), o el espectáculo de calle *Demónios* (1982), han sido un modelo para el teatro catalán posterior. Otros títulos han sido *Aliento* (1984), *La noche* (1987), *Mediterránea* (1992), *El libro de las bestias* (1995), y su iniciación en el mundo de la ópera, *La flauta mágica* (1999).

También fueron los impulsores de la Primera Feria de Teatro de Calle de Tàrrega. Así, una acción de Comediants en la plaza Mayor (1981) hizo que los de Canet transformasen la Fiesta Mayor targarina en unos días de protagonismo para el teatro. Año tras año, la Feria ha ido adquiriendo importancia y hoy marca el inicio de la temporada teatral en Cataluña.

Por lo que respecta a los grupos independientes del resto de España, hay uno que destaca por una estética singular: La Cuadra de Sevilla. Desde su creación el 1971, su director Salvador Távora, cantaor flamenco y torero, ha insistido en mostrar una imagen de Andalucía diferente de los tópicos folclóricos propiciados por el franquismo. Así, espectáculos

como *Quejío* (1972), *Los Palos* (1975) o *Andalucía amarga* (1979) hablaban con acento oscuro y trágico sobre la emigración de los andaluces al norte de Europa.

Más adelante, en espectáculos como *Enana de espinas* (1984), *Las Bacantes* (1987), *Alhucema* (1988), *Identidades* (1994) o *Carmen* (1999), han mostrado una Andalucía más cálida, al mismo tiempo que tomaban como referente textos ya escritos (de García Lorca, Eurípides o Merimée) y usaban fiestas tradicionales, como las romerías o las carreras de toros, en un marco dramatúrgico.

LOS AÑOS DE LA ABUNDANCIA

La sociedad actual, llamada sociedad del espectáculo, genera una gran cantidad de información y de sofisticación.

Con respecto a las artes escénicas, a partir de los años setenta, esta espectacularización se aprecia especialmente en la calidad de los trabajos, en su factura impecable. Los dineros institucionales de Europa, conjuntamente con el redescubrimiento de la ópera y el éxito de los musicales, conforman unos años de abundancia. Sin olvidar algunos de los creadores más personales e inclasificables, hay que recordar a Tadeusz Kantor, Pina Bausch o Bobsleigh Wilson.

La aparición del teatro danza alemán

Desde 1970, la danza se ha convertido en un fenómeno escénico muy interrelacionado con el teatro, ya que se ha disuelto la división entre géneros para construir espectáculos híbridos, los cuales han propiciado a su vez un nuevo género: el teatro danza.

El Tanztheater nace en la República Federal Alemana, después de una larga posguerra cultural, como derivación de la danza expresionista (consolidada en la década de los treinta por dos coreógrafos: Mary Wigman y Kurt Joos), más la influencia de la *new dance* norteamericana (Martha Graham, Merced Cunningham).

Emoción e ironía

Las principales características del teatro danza son:

1. El bailarín, además de la técnica clásica de ballet, debe incorporar el trabajo con la emoción, una herramienta propia del actor.
2. La coreografía ya no ilustra una partitura determinada (como *El lago de los cisnes*, por ejemplo), sino que la música se elige en función de aquello que la coreografía quiere explicar: el proceso tradicional se trastoca.
3. Importancia del vestuario y de los objetos.
4. La palabra se puede incorporar de forma ocasional.
5. Elemento irónico o crítico con respecto a la realidad del momento.
6. Se abandona el tiempo ficticio: la acción pasa en el presente.

Pina Bausch es la coreógrafa más conocida de esta nueva corriente y uno de los nombres más relevantes de las artes escénicas de la segunda mitad del siglo XX. Bausch fue formada por Kurt Joos a su escuela de Essen. Fundada el 1927, esta escuela de base popular acogió coreografías tan conocidas como *La mesa verde* (1932), aún en repertorio, donde Joos satirizaba sobre la Sociedad de Naciones, los bailarines iban en traje de calle y usaban objetos reales.

Debido al nazismo, Joos emigró a Gran Bretaña y retornó a su país en 1949 para reabrir la escuela de teatro danza de Essen, donde formaría una nueva generación de coreógrafos alemanes, entre ellos, Bausch. Más tarde, Pina Bausch también estudió un tiempo en Estados Unidos con Paul Taylor, un alumno de Martha Graham.

Directora del Teatro de Wuppertal desde 1973, Pina Bausch ha trabajado en el territorio fronterizo entre danza, teatro y musical. La suya es una mirada irónica sobre el comportamiento humano y sus estereotipos (en especial, por lo que respecta a las relaciones entre hombre y mujer). A menudo utiliza una estética propia de los años cincuenta y una serie

de leitmotiv estilísticos (tierras de hierba o de agua, músicas de origen popular, pasarelas, hombres vestidos de mujeres, animales en escena, abrazos que acaban en rechazo).

Entre sus coreografías más relevantes destacan: *Los siete pecados capitales* (1976), *Renata emigra* (1977), *Café Müller* (1978), *1980* (1984), *Gebirge* (1985). Últimamente, sus trabajos están relacionados con una ciudad; así Roma inspiró *Viktor* (1986). La siguieron *Palermo, Palermo* (1989), *Madrid* (1992), y últimamente, Lisboa por medio de *Mazurca Fogo* (1998). La influencia de Pina Bausch ha sido enorme en todas partes, tanto por lo que respecta a creadores de danza como de teatro. Una de las características de la compañía de Pina Bausch es el hecho de haber estado formada por bailarines de todo el mundo, algunos ya hace más de veinte años que trabajan con ella. Algunos de estos nombres han sido Meryl Tankard (Australia), Dominique Mercy (Francia) Kyomi Ichida (Japón), Isabel Rivas (España), Jan Minarik (Estados Unidos), Jacob Andersen (Dinamarca).

La otra gran escuela de danza expresionista fue la de Dresde. Su fundadora, Mary Wigman, abrió en 1920. Artista polémica por haber colaborado con el régimen nazi (organizando la puesta en escena de las Olimpiadas de Berlín del 36, por ejemplo), su obra ha quedado perjudicada por esta causa. Espléndida coreógrafa, trabajó sobre el lado más oscuro del expresionismo, sobre lo que es tenebroso y demoníaco. Wigman liberó el movimiento de la pelvis y optó por los gestos llenos de crispación. Después de la guerra, retornó a Dresde. Últimamente, su obra ha sido reivindicada por sus discípulos, sobre todo por Susanne Linke.

El teatro de la muerte de Tadeusz Kantor

En Polonia, país rico en tradición teatral, ha destacado en los últimos años el director, escenógrafo y *performer*, Tadeusz

Kantor, que el 1955 creó el Teatro Cricot 2 en Cracovia junto a la actriz María Jarema. Después de hacer varios *happenings* y poner en escena tres obras, entre las cuales destacó *La pollita de agua* (1967) del dramaturgo polaco Stanislav Wyspianski, autor que hacía prevalecer los elementos plásticos y musicales antes que los literarios, Kantor inició una nueva etapa.

Así, en 1975 publicó el manifiesto *El teatro de la muerte*, año en que también presentó *La clase muerta*, sobre sus recuerdos de infancia, montaje que logró el reconocimiento internacional. Le siguieron *Wielopole*, *Wielopole* (1980), *¡Que revienten los artistas!* (1985), *Nunca jamás volveré aquí* (1988) y *Hoy es mi aniversario* (1990), que quedó inacabado debido a su muerte.

El director es como un pintor

Podemos decir que el teatro de Kantor destacaba por el siguiente:

1. Era un teatro autobiográfico: su memoria pasaba a ser material de representación; paradójicamente, sin embargo, el resultado era de alcance universal.
2. Según Kantor, el director de escena era como un pintor: en sus obras destacaba un cromatismo oscuro, abundando en ocres y negros.
3. La influencia del teatro jiddisch, el teatro tradicional judío que conserva en Polonia todo su esplendor.
4. Los actores de su compañía eran clowns divertidos a ratos y en otros se movían como maniquíes (de hecho, utilizaba maniquíes en sus obras).
5. En su compañía, acogía actores procedentes de diferentes nacionalidades; abundaban los italianos, los alemanes y los franceses.
6. Para él, el espectador debía mostrar entusiasmo, como el seguidor de un club de fútbol.

Bobsleigh Wilson y el estallido del teatro visual

Robert Wilson, arquitecto tejano, se estableció en Nueva York al final de los años sesenta para revolucionar el mundo de la escena. Interesado por el surrealismo, las teorías freudianas y la historia contemporánea, Wilson empezó a frecuentar los círculos de la performance y los de danza próximos a Cunningham. Como voluntario, Wilson trabajaba en la educación de niños autistas, hecho que lo influirá en su concepción escénica (relaciones distorsionadas con el espacio y las palabras, por ejemplo).

A lo largo de su trayectoria, Wilson ha creado un equipo de trabajo con el compositor Philip Glass, la coreógrafa Lucinda Childs o el dramaturgo alemán Heiner Müller. Valentina Valentini, en su libro *Después del teatro moderno* (1991), narra la fascinación que el teatro de Wilson provoca en el espectador: “El contacto de Wilson con lo que es diferente, lejano en el tiempo y en el espacio, con las otras tradiciones culturales, con lo que es desconocido (la percepción patológica, la disfunción de la máquina perceptiva que produce deformaciones, ya sea el hecho de agigantar los detalles o la gulliverización del mundo) se cumple con procedimientos y cálculos rigurosos: es la cosmogonía wilsoniana.”

Entre los numerosos montajes de Wilson, destacan *Vida y tiempo de Sigmund Freud* (1970), *Vida y tiempo de Joseph Stalin* (1973), *Una carta para la reina Victoria* (1974), *Muerte, destrucción y Detroit* (1979), *The CIVIL WarS* (1983). Desde los años ochenta, Wilson vive en Alemania coincidiendo con una etapa de puesta en escena de textos dramáticos que él mismo interpreta: *Medea* (1984), *Quartett* (1987), *Don Juan* (1991) o *Hamlet*, un monólogo (1995).

La obra de arte total

Algunos de los rasgos que hacen de Wilson uno de los creadores escénicos más relevantes de hoy son los siguientes:

1. Su trabajo se fundamenta en la modificación de la percepción del espectador, por lo que alienta el tiempo escénico.
2. Utiliza grandes espacios escénicos y sus espectáculos se rigen por “principios arquitectónicos”.
3. Recupera el concepto de *Gesamtkunstwerk* u obra de arte total que Richard Wagner anunció al final del siglo XIX al referirse a la ópera del futuro (un género en que interviene música, gesto, escenografía, iluminación).
4. En sus espectáculos, destaca la belleza de las imágenes, a menudo de estética surrealista, con un fuerte componente onírico.
5. Modifica la escala de los objetos (por ejemplo, un tren diminuto y una mazorca gigantesca).
6. A menudo sus actores tienen una apariencia despersonalizada, casi clónica.
7. Tiene cierta fijación por determinados personajes históricos (reina Victoria de Inglaterra, Felipe II de España, Stalin, Sigmund Freud, Thomas Edison, Hellen Keller, Albert Einstein), y por otros de mitológicos (Ícaro), que pasan a ser protagonistas de sus obras.
8. Una ejecución técnica impecable.
9. La música es el hilo conductor de sus espectáculos, por delante de las palabras.

Además, Wilson ha sido uno de los principales impulsores de la ópera contemporánea al colaborar con compositores como Philip Glass. De hecho, su ópera *Einstein en la playa* (1976) marcó un antes y un después en la historia de este género cuando se estrenó en la Metropolitan Opera House de Nueva York.

Otros títulos han sido *Alicia* (1992), con partitura de Tom Waits, y *Tiempo de rock* (1997), de Lou Reed. Sin embargo, también ha trabajado en el repertorio tradicional (Mozart, Richard Strauss, Puccini y Wagner). Hay que destacar que Wilson ha

sido el primer norteamericano que ha puesto en escena una de las óperas del maestro Wagner en el Festival de Bayreuth.

La renovación de la ópera

La puesta en escena de la ópera ha sido un importante medio de renovación para el mundo de la representación de la segunda mitad del siglo XX. Primero, porque en torno a este género se mueven grandes cantidades de dinero que permiten una mayor experimentación escénica a los directores de renombre y, segundo, porque el público de los grandes festivales operísticos (Salzburgo, Bayreuth, Glyndebourne, Verona, Savonlinna, Sidney, Perelada, Granada) ha aceptado esta renovación, aunque, a veces, con polémicas.

Actualmente, la reteatralización de la ópera es una condición de su renovación y al mismo tiempo de su supervivencia. Ante la perfección sonora de los CD y de otros sistemas de reproducción, el espectáculo lírico debe procurar una escenificación que justifique la ópera como espectáculo. De esta manera, los nuevos coliseos (la Ópera de la Bastille de París o los renovados Real de Madrid, Liceo de Barcelona o Covent Garden de Londres) han tratado con especial cuidado la maquinaria escénica para poder mostrar en sus escenarios los últimos hallazgos escenográficos y tecnológicos.

Como en el teatro de texto, el director de escena ha reformulado en las últimas décadas el repertorio operístico y lo ha convertido en un lenguaje vivo. Señálemos algunos ejemplos.

Giorgio Strehler fundó el 1947 con Paolo Grassi el prestigioso Piccolo de Milán, donde recuperó autores como Goldoni, además de poner en escena Shakespeare, Brecht, Pirandello, Txèjov, De Filippo, Marivaux y un largo etcétera. Pero Strehler también destacó por sus trabajos operísticos, sobre todo con obras de Mozart. Así, su *Don Giovanni* (1987), estre-

nado a la Scala de Milán, fue todo un ejemplo de equilibrio entre el trabajo teatral y el musical que exige cualquiera puesta en escena operística.

Otro gran nombre de la escena, el sueco Ingmar Bergman, también está ligado al mundo de la ópera (especialmente, en el Teatro de Ópera de Estocolmo), además del cine y del teatro. Recordemos que Bergman ha dirigido numerosas obras de teatro en el Dramaten de Estocolmo (Shakespeare, Strindberg, Ibsen, Txèjov) y, por lo que respecta a la ópera, ha trabajado el repertorio mozartiano (*La Flauta Mágica*, *Don Giovanni*, *Cossí fan tutti*, *Las nupcias de Figaro*), y también óperas de Gluck y Häendel.

Por su parte, Patrice Chéreau, director escénico y cinematográfico, destacado por el perfeccionismo que confiere a las representaciones, encontró en el espectáculo lírico la posibilidad de crear universos autónomos. En especial, se interesó por el mundo de Wagner y su genuina mitología que Chéreau recogió en *El anillo de los Nibelungos* (1976), una espléndida revisión de la tetralogía del compositor alemán.

También el británico Jonathan Miller logró un gran éxito con su adaptación de *Rigoletto* (1982), de Verdi, al situar la acción en el Chicago mafioso de los años treinta. Otros directores que también han dirigido ópera han sido el alemán Peter Stein, el japonés Yukio Ninagawa, el canadiense Robert Lépage, el suizo Luc Bondy o el rumano Ion Caramitru.

Últimamente, Peter Sellars, formado en la prestigiosa Shakespearian Company de Boston, ha transformado en gran medida el repertorio operístico y teatral al deconstruir estas obras y añadir comentarios de actualidad. Sellars se dio a conocer con su revisión de la trilogía Mozart-Da Ponte: *Don Giovanni* (1986), *Cosí fan tutte* (1987) y *Las nupcias de Figaro* (1988), al ambientarlas en el Harlem marginal o en un loft lujoso de Manhattan. Próximo a la estética cinematográfica, Sellars acer-

ca la ópera al presente y a las problemáticas contemporáneas, mientras busca los puntos de contacto y las disonancias entre la obra mozartiana y el momento presente. Esta trilogía fue estrenada con gran polémica en la Metropolitan Opera House de Nueva York.

Aclamado o vituperado, el joven Sellars también ha puesto en escena óperas contemporáneas como *Nixon en China* (1987), de John Adams. Entre sus últimos trabajos, destacan *Edipo Rey* (1994), de Stravinski, *Matías el pintor* (1995), de Paul Hindemith, y *Carmen* (1998), de Georges Bizet.

En Cataluña, debemos subrayar la tarea de Lluís Pasqual, Núria Espert y La Fura dels Baus. Por lo que respecta a la ópera, Pasqual ha mostrado una clara predilección por Verdi. Así, su espléndido y divertido montaje de *Falstaff* (1983), la más shakesperiana de las óperas del italiano, fue todo un ejemplo de buen trabajo de dirección de actores en relación con el barítono Jose van Dam, convertido en el fiel escudero de Enrique V. Después de esta producción del Théâtre de la Monnaie de Bruselas, Pascual volvió a Verdi con *Don Carlo* (1985), sobre la tragedia homónima de Schiller.

Por su parte, Núria Espert ha sido la directora escénica de diversas óperas, especialmente centradas en protagonistas femeninas como *Elektra* (1989) de Richard Strauss o *Carmen* (1993), de Bizet. Otro título con nombre de mujer, *Turandot* (1999), de Puccini, ha sido el encargado de abrir de nuevo las puertas del Gran Teatro del Liceo de Barcelona después del incendio de 1993.

Finalmente, La Fura dels Baus, en su actual etapa de diversificación, ha iniciado con gran éxito su incursión en el campo operístico, al que ha aportado una buena dosis de renovación visual y de impacto tecnológico. Así, la inacabada *Atlántida*, con partitura de Manuel de Falla y poema de Verdaguer, estrenó el Festival de Granada de 1996. A continuación, el grupo

ha trabajado en algunas rarezas con respecto al repertorio habitual: *El martirio de san Sebastián*, de Claude Debussy (Festival de Perelada, 1997), *La damnació de Fausto*, de Hèctor Berlioz (Festival de Salzburgo, 1999), *DQ. Don Quijote en Barcelona*, de José Luis Turina (Gran Teatro del Liceo, 2000) y, últimamente, *La flauta mágica*, de Mozart (Festival del Ruhr, 2003).

A estos nombres, hay que sumar las producciones operísticas dirigidas por Calixto Bieito, a menudo rodeadas de polémica, y el trabajo personalísimo de Carles Santos con respecto al género. Vale decir que ambos creadores han obtenido un amplio eco internacional en las últimas temporadas.

La renovación del musical anglosajón

El musical norteamericano nace hacia el año 1920 como resultado de una síntesis entre la opereta vienesa (como *La viuda alegre*, de Franz Léhar), la opereta inglesa (como *El Mikado*, de Gilbert y Sullivan), la pantomima, el music-hall, el vo-devil europeo, las revistas populares del Far West, las coreografías de chicas de los espectáculos de Florence Ziegfeld en Nueva York, el baile de claqué y los bailes populares de los espectáculos negros de los estados del sur.

Pronto se estableció una estrecha relación entre Broadway y Hollywood, ya que las grandes productoras cinematográficas (RKO, MGM) convirtieron diversos musicales en películas y, de esta manera, muchos actores de formación teatral se convirtieron en estrellas del celuloide (Fred Astaire, Ginger Rogers, Gene Kelly, Cyd Charisse, Judy Garland, Liza Minnelli), y también directores (Jack Buchanan, Vicente Minnelli) o coreógrafos (Busby Berkeley).

El musical clásico (1920-1940) destacaba por su estructura de números acotados y de lucimiento por parte de los cantantes y también de los bailarines. En aquellos espectáculos había

pequeñas escenas habladas que se intercalaban con canciones, bailes, pantomimas sin un lazo dramatúrgico. De espíritu optimista o patriótico, muchas de sus melodías continúan siendo populares entre nosotros. De esta etapa, destacan compositores como Cole Porter, Irving Berlín, Jerome Kern (que formó un tandem con el letrista Oscar Hammerstein), George Gershwin (que trabajaba con su hermano Ira, responsable de las letras) y Richard Rodgers.

A partir de 1940, nace la llamada *musical comedy*, caracterizada por el realismo y por la unidad de acción en función de un argumento que va evolucionando a lo largo de la obra (desaparecen los números acotados de la etapa anterior). El punto de partida fue *Oklahoma*, de Richard Rodgers y Oscar Hammerstein jr. (letrista), autores de otros musicales tan conocidos como *A Pacífico sur* o *El rey y yo*.

Pero la consolidación de la *musical comedy* también significó una mayor integración de la danza dentro de la dramaturgia; así, las coreografías de Agnes De Mille, Jerome Robbins y Bob Fosse devinieron parte integral de estos musicales. En *Oklahoma*, por ejemplo, Agnes De Mille coreografió escenas en que los personajes estaban individualizados y la acción avanzaba de forma decidida. De esta manera, canciones y coreografías dejaron de ser elementos decorativos para convertirse en parte indispensable de la narración dramática.

A causa de la Segunda Guerra Mundial, compositores y letristas europeos trabajaron en el musical norteamericano, al que aportaron un componente más crítico. Así lo hizo el alemán Kurt Weill (que había sido colaborador de Bertolt Brecht), o los austriacos Frederick Loewe (compositor de *My Fair Lady*, cuya letra, de Alan Jay Lerner, se inspiraba en el *Pigmalión* de Bernard Shaw) o, ya en los años sesenta, los hermanos John y Fred Ebb, autores de *Cabaret*, musical que contó con una espléndida coreografía neoexpresionista de Bob Fosse.

Fosse. Al final de los años cincuenta, se produce un gran éxito de crítica y público cuando el compositor Leonard Bernstein, el letrista Stephen Sondheim y el coreógrafo Robbins crean conjuntamente *West Side Story*, un Romeo y Julieta actualizado a los barrios marginales de Nueva York. La secuencia inicial narra en clave coreográfica la rivalidad entre dos bandas de jóvenes: un nuevo y espléndido ejemplo de como el lenguaje de la danza participa de la narración dramática del musical. En la década posterior, aparecen los musicales hippies (*Hair*, *The Rocky Horror Show*) y el género entra en una cierta crisis.

En los años setenta, dos compositores letristas dan nueva fuerza al musical. Así, Michael Bent lo renueva al hacer un retrato de su propio mundo: *A Chorus Line* es un musical hipérrealista, sobre las aspiraciones y las frustraciones de todos aquellos que intervienen, o esperan intervenir, en un musical de Broadway. Stephen Sondheim produce en estos años algunos de sus grandes musicales: *Locuras*, *Golfs de Roma*, *Sweeney Todd*.

Pero en esta época, Londres empieza a hacerle la competencia a Nueva York como capital de los musicales. Así, el compositor Andrew Lloyd Wéber, autor de títulos tan populares como *Jesus Christ Superstar*, *Cats* o *El fantasma de la ópera*, logra récords de taquilla y de permanencia en cartel. Sus partituras, de textura sinfónica, han encontrado cierta continuidad en los musicales espectaculares de Claude-Michel Schönberg: *Miss Saigón* y *Los miserables*, adaptación de la novela de Víctor Hugo. Por otro lado, también ha surgido en la capital británica un tipo de musical de pequeño formato, como *Hermanos de sangre*, de Willy Russell, o la recuperación del dickensiano *Oliver*, de Martin Koch y Lionel Bart. En general, al realismo propio del musical norteamericano, el europeo contrapone un componente más literario y culto.

Por su parte, Nueva York ha reencontrado en las últimas temporadas títulos como *Chicago*, sobre el caso de una asesi-

na real, de John Kander, Fred Ebb y coreografía de Fosse. Los últimos descubrimientos, obras que se alejan del musical complaciente, han sido el musical rock *Leradura*, de Jonathan Larson, una iconoclasta adaptación de *La Bohème*, en que la tuberculosis ha sido sustituida por el sida, o *La ciudad de los ángeles*, de Cy Coleman, una ácida visión sobre Los Ángeles. Últimamente, debemos citar la importancia de *Parade*, de Jason Robert Brown y Alfred Jury, una revisión crítica de un hecho histórico antisemita.

Un caso catalán: Dagoll-Dagom

En Cataluña, el grupo Dagoll-Dagom, desde su segunda etapa dirigida por Joan Lluís Bozzo (recordemos que en sus inicios, entre 1974 y 1977, el grupo estuvo liderado por Joan Ollé), ha trabajado esencialmente en el género. Primero, en un musical autóctono catalán y después en la importación de la fórmula anglosajona. La primera comedia musical del grupo, con partitura de Jaume Sisa, fue *La noche de San Juan* (1981), que abrió las puertas del Centro Dramático de la Generalidad. Aquel era un montaje que entroncaba con la tradición musical popular de las verbenas de verano.

El grupo repitió la operación con *Glups!* (1983), una comedia musical con estética de cómic que tendía hacia una mayor “comercialidad”. Después, presentaron *El Mikado* (1986), la divertida opereta victoriana sobre el Japón de Gilbert and Sullivan, a la que siguió la adaptación de la obra de Guimerà *Mar y cel* (1985), con un gran aparato escenográfico. De su última etapa, destaca *Flor de noche* (1989), ambientada en la Barcelona de la preguerra, con texto de Manuel Vázquez Montalbán, y la más discreta *Te odio, amor mío* (1995), sobre relatos de la escritora nordamericana Dorothy Parker. Últimamente, el grupo

ha vuelto al musical con *Poe* (2002), sobre los conocidos cuentos de terror del escritor norteamericano.

Las ‘troupes’ urbanas en Europa

Al final de los años setenta y los ochenta, la tecnología se convierte en un elemento indispensable por lo que respecta a la innovación de las artes del espectáculo (sofisticados diseños de luz y de sonido, pantallas gigantes de vídeo, grandes grúas). Y si ya hemos visto como la ópera era uno de los ámbitos destinatarios de esta transformación, el otro lo será el teatro urbano de grupos que vinculan escena, rock y música industrial. De esta manera, hay que destacar la presencia de un teatro de “estética dura”, con gran protagonismo de la música y de la imaginería urbana (botas, cuero negro, cabello rasurado).

Precisamente, es un grupo catalán, La Fura dels Baus, formado en 1979, el que ha proyectado estas características en un ámbito más internacional. Nacidos en torno al teatro de calle y los pasacalles, este colectivo derivó hacia una estética propia, a la que unieron elementos de rock, performance y una gran dosis de transgresión.

La trilogía formada por *Acciones* (1983), *Suz/o/Suz* (1985) y *Tier Mozo* (1989) los dio a conocer por todas partes. Eran unos espectáculos en los que no había fronteras físicas entre actores y espectadores, a los que procuraban vivencias de alta intensidad al sumergirlos en entornos escénicos en los que se unían un querido primitivismo (chillidos, fuego, lucha) y la tecnología más sofisticada (sistemas MIDI, luz de alta presión).

Noun (1991), *Manes* (1995), *Fausto 3.0* (1998) y *XXX* (2001) indican una evolución posterior hacia referentes más literarios. La Fura, hoy una gran empresa de creaciones escénicas,

también ha probado con éxito otros campos como el operístico, tal como hemos señalado antes.

Dogtroep, formación nacida en Amsterdam, también participa de estas características. El grupo, como La Fura, está formado por miembros de diversas disciplinas (rock, circo, teatro, plástica) y ha destacado por sus acciones a gran escala. Por ejemplo, *Ensayo de agua II* (1992), presentada en la Expo de Sevilla.

Procedente de Nantes, Royal de Luxe hace su aparición el año 1980 para desarrollar una estética dura que combina tecnología, rock, fotonovela, *grand-guignol* (género popular nacido en Francia y exportado a todo el mundo al final del siglo XIX), que mostraba el gusto por la morbosidad de la época: los cuentos de Poe, el *Drácula* de Stoker, los misterios de Sherlock Holmes, los relatos sobre asesinos reales como Landrú o Jack el Destripador, con abundancia de manos cortadas, manchas de sangre y otros efectos espeluznantes; se puede considerar un precedente de la estética *gore*) y citas medievales (como justas o torneo motorizados). Este grupo francés tiene una importante proyección internacional, sobre todo a partir de espectáculos como *Fotomatón* (1988) o *La verdadera historia de Francia* (1990). Ambos se han podido ver en Cataluña.

El retorno del texto dramático

A partir de los años ochenta, se observa por todas partes una recuperación del texto dramático como “eje vertebrador” del espectáculo a raíz de un cierto declive de los grupos nacidos en la etapa de la creación colectiva. El retorno y la consolidación de las figuras del dramaturgo y del director escénico también produce como resultado una colaboración mutua y estrecha, casi una especie de simbiosis creativa. Este retorno a la palabra, sin embargo, no comporta el olvido de las

conquistas visuales y gestuales que el teatro ha logrado en las décadas anteriores. Más bien se trata de complementar y, a veces, contraponer imagen y palabra; de esta manera, el texto se integra en escenificaciones que muestran un fuerte componente visual.

De las colaboraciones entre autores y directores podemos mencionar las siguientes. La primera es la que se estableció entre el austriaco Thomas Bernhardt, novelista y dramaturgo, con el alemán Claves Peymann (que ha sido director de teatros de Hamburgo, Bochum y actualmente de Viena). Estudioso de Brecht y Artaud, Bernhardt criticaba de forma ácida a la burguesía austriaca con sus comedias satíricas, mientras realizaba un cuidadoso trabajo fonético y musical del idioma alemán. Sus protagonistas solían ser marginados: locos, alcohólicos, enanos, y también actores.

Thomas Bernhardt apreciaba a los viejos actores expresionistas del teatro germánico. Por eso, rescató del olvido a Bernhard Minetti, a quien consideraba “el más gran intérprete de entre los que viven”, para dedicarle la obra *Minetti* (1977), que él mismo protagonizó. A lo largo de años, el autor y Peymann, junto a actores como Bruno Ganz, compartieron montajes como *El ignorante y el loco* (1972), *La sociedad de caza* (1974), *El comer* (1980), o *Heldenplatz* (1988).

La otra colaboración hace referencia al francés Bernard-Maria Koltés, dramaturgo, y al director Patrice Chéreau (director en aquellos tiempo del Teatro de Nanterre), cooperación extensible al actor Michel Piccoli, protagonista de la mayoría de sus puestas en escena. Los textos de Koltés, que versan sobre la dureza de las relaciones humanas (colonialismo, mercantilismo, alienación) requieren una cierta poética escénica que este equipo de trabajo encontró en *Combate entre negro y perros* (1985), *Quai quest* (1986), y *La soledad de los campos de algodón*

(1987). Únicamente su obra póstuma, *Roberto Zucco* (1990), fue estrenada en Alemania por el director Peter Stein.

Finalmente, Heiner Müller, discípulo de Brecht, fue un autor interesado en la tragedia griega, cuyos mitos deconstruía hasta llegar al más alto grado de síntesis. La densidad intelectual de sus propuestas encontraba un poderoso complemento en las imágenes fascinadoras de Bobsleigh Wilson, de quien ya hemos hablado anteriormente. Su colaboración quedó patente en puestas en escena tan sugerente como las de *Medea-material* (1984), *Cuarteto* (1987) o *La máquina de Hamlet* (1988).

Aunque con características propias, la vuelta al texto dramático tiene, en el caso del teatro catalán, la referencia obligada a Sergi Belbel, el primer autor de una generación que se consolida al final de los años ochenta y en la década posterior. Entre sus textos, hay que destacar *Elsa Schneider, Después de la lluvia, Caricias y Morir*. Paralelamente, Belbel también ha desarrollado una amplia trayectoria en el campo de la dirección escénica.

En los años noventa, sin embargo, destaca la recuperación y estreno de nuevas obras de dos autores surgidos los años sesenta: Josep Maria Benet y Jornet (*Deseo, Fugaz, ER, Testamento, La habitación del niño*) y Rodolf Sirera (*Indian Summer*). Entre los autores más recientes, formados en su mayoría en los talleres de escritura de la Sala Beckett de Barcelona bajo el maestrazgo de Sanchis Sinisterra, como Belbel en su día, emerge la “generación de los 1990”, integrada, entre otros, por Lluïsa Cunillé (*Berna, El accidente*), Josep Pere Peyró (*Cuando los paisajes de Cartier-Bresson, El encuentro*), Carles Alcalde (*Sara y Eleonora, Combate*) o, provenientes de otros ámbitos, Luis Anton Baúlenas (*El puente de Brooklyn, Repúblicas*) o los autores actores Aleix Puiggalí (*Euskadi crema*) y Jordi Sánchez (*Krampack*).

ENTRE LA ARTESANÍA Y LA ELECTRÓNICA

Al final del siglo XX, conviven en la escena internacional la artesanía y las redes electrónicas del cibermundo. De esta manera, el cuerpo del bailarín o del acróbata comparte escenarios con los seres generados por ordenador. Son las escenas plurales del nuevo milenio.

El impacto de las nuevas tecnologías

En los últimos años del siglo XX, la influencia del entorno mediático sobre el mundo de la escena ha sido enorme. De esta manera, mientras la televisión ofrecía imágenes de atentados, de muertes en directo y la espectacularización de la violencia con todo tipo de detalles (primeros planos, cámara lenta), el teatro y la danza contemporáneos se poblaban de cuerpos contorsionados, de acrobacias insólitas y, muy especialmente, de propuestas multimedia (con monitores, rodajes o efectos videográficos en directo), para competir con el poder de la pantalla.

Un ejemplo de este tipo de propuesta lo ha protagonizado La Cubana, grupo originario de Sitges que, con un espectáculo como *Cegada de amor* (1994), interrelacionó teatro y cine con un importante aparato tecnológico y logró un amplio eco internacional.

La tecnología ha facilitado nuevas herramientas creativas para el espectáculo. Así, las infografías y la tecnología digital, los hologramas o la robótica empiezan a menudear en los escenarios (donde más se aplican es al mundo de los macro-conciertos de rock y pop, o en los grandes acontecimientos publicitarios o institucionales; pero también se utilizan en espectáculos de ópera y de danza). Lo cierto es que esta imaginaria electrónica proporciona nuevas dimensiones estéticas al mundo del espectáculo al disociar imagen y movimiento, al jugar con dos y tres dimensiones al mismo tiempo.

El uso de la videomorfología (*morphing*), la transformación espectacular de las imágenes y los efectos digitales al alterar la medida, el color o la forma, propia de las superproducciones cinematográficas como *Alien*, *Star Wars*, *Matrix*, también ha llegado al mundo de la escena. Las propuestas del norteamericano Matthew Barney, de la japonesa Moriko Mori o del catalán Marcel·lí Antúnez son una muestra.

De esta manera, Marcel·lí Antúnez, antiguo miembro de La Fura dels Baus, es el exponente catalán más destacado de este tipo de propuesta. En sus últimos espectáculos, *Afasia* (1998) o *POLO* (2002), vemos una serie de actores virtuales en una pantalla guiada por los movimientos de Antúnez que, a partir de un complejo esqueleto digital incorporado a su cuerpo, marca el ritmo de las imágenes proyectadas y el control de la luz y el sonido.

Por su parte, la compositora y *performer* norteamericana Laurie Anderson ha logrado un gran eco de crítica y público con sus últimas óperas tecnológicas, en las que la imaginaria electrónica y las distorsiones vocales e instrumentales producidas por sistemas MIDI son los protagonistas. Anderson, sin embargo, logra transmitir con estos nuevos medios un importante contenido humanista. *La biblia* (1993), o la reciente

Moby Dick (1999), inspirada en el clásico de Melville, lo han demostrado.

El fenómeno del nuevo circo

Se trata de un “circo para todas las edades”, sin la presencia de grandes animales (elefantes, tigres, caballos) y con un hilo conductor que teatraliza el espectáculo y lo hace más atractivo al público adulto. Se mantiene, sin embargo, el elemento de riesgo y de virtuosismo al contemplar los arriesgados ejercicios de los trapecistas o los funámbulos. Tampoco faltan los clowns. La renovación proviene del campo musical (se incorpora el rock, el pop) y una estética urbana en el vestuario y en el aparato escenográfico.

Francia ha sido el país pionero por lo que respecta a esta tendencia escénica al aportar grupos como Archaos, Malabar, Generik Vapeur o Zingaro, entre otros. Archaos, un grupo del Rossellón, destaca por sus montajes de ritmo frenético en los que abundan las acrobacias pautadas por el rock, el uso de herramientas tecnológicas y la presencia de una fuerte carga erótica. Montajes como *El último espectáculo en la tierra* han dado la vuelta al mundo. El grupo, constituido como una gran empresa, cuenta con sedes en Montpellier, París y Londres.

Generik Vapeur es otro grupo importante procedente de Marsella, cuyas características son la estética rock y los espectáculos de medio y gran formato, a menudo presentados al aire libre.

En Cataluña, esta corriente ha estado representada por Sé-mola Teatro, un grupo de Vic formado el año 1980, que ha producido espectáculos importantes, programados en festivales de todo el mundo: *In Concierto* (1988), *Híbrido* (1992) y *Es-peranto* (1997). Otros nombres que hay que destacar son Circo Cric, Circo Peligroso, Monti y Cía, Artristes, Zotal.

Actualmente, la primera “potencia” en este tipo de espectáculo es Canadá, sobre todo su parte francófona: Quebec. Allí nació el 1982 el Cirque du Soleil al mezclar las artes del circo con el teatro de calle, contratar los mejores especialistas de todas partes, usar un vestuario imaginativo y diseñar cuidadosos efectos de luces y sonido. Actualmente, esta enorme empresa cuenta con sedes en Montreal, Amsterdam y Las Vegas. Los espectáculos más relevantes del grupo han sido *ReInventamos el circo* (1987), *Nueva experiencia* (1990), *Fascinación* (1992), *Saltimbanco* (1995) y *Alegria* (1998), entre otros.

En las antípodas de estos macroespectáculos, encontramos el grupo ruso Derevo, surgido en San Petersburgo el año 1989. Discípulos del payaso Slava Polunin, uno de los grandes del momento, los miembros de este grupo se sirven de su virtuosismo como acróbatas para mostrar una continuidad de conductas alienadas.

Los bailarines también hablan

La interrelación entre teatro y danza ha propiciado que estrategias y técnicas propias del mundo teatral aparezcan en espectáculos de danza contemporánea. Así, encontraremos escenas dialogadas o monologadas, con el propósito de reforzar el contenido emotivo, psicológico o relacional entre personajes. A veces, incluso descubriremos elementos autobiográficos, elementos excluidos del arte coreográfico tradicional.

Pina Bausch utiliza la palabra en sus espectáculos. Pero este fenómeno no es exclusivo del teatro danza germánico, porque también se manifiesta en Estados Unidos donde, por ejemplo, Martha Clarke dirige *Viena* (1986), una coreografía que contiene secuencias habladas. O en la *nouvelle danse* europea: *May B* (1981), una coreografía de la francesa Magüy Marin, incluye textos de Samuel Beckett. La *nouvelle danse* es el nombre inter-

nacional con que se conoce a la danza contemporánea que nació en Europa (especialmente en Francia, Bélgica y Holanda) y en Canadá en los años setenta. Ha sido influida por la *new dance* norteamericana, el teatro danza alemán, el mimo y la corriente de música minimalista, elementos que amalgama para crear un nuevo tipo de estética. Los coreógrafos Jean-Claude Gallota, Jan Fabre, Anne Teresa de Keersmaeker o Wim Wan-dekeybus serían buenos ejemplos.

Por su parte, el grupo galés DV8 Physical Theater inserta monólogos de fuerte carga emotiva en *Sueños muertos de los hombres monocromos* (1991), o el colectivo canadiense La La La Human Steps sorprende al espectador cuando un bailarín declama un soliloquio de corte clásico en *Infante* (1992), una coreografía trepidante.

También el coreógrafo sueco Mats Ek, hijo de la también bailarina y coreógrafa Brigit Cullberg, explora la convivencia del teatro y la danza y sus respectivos lenguajes en espectáculos como *Joana* (1998), sobre la figura de Juana de Arco. De esta manera, Ek reúne sobre el escenario siete actores y siete bailarines, que se interrelacionan por medio de palabras y movimientos amalgamando el diálogo dramático con el virtuosismo gestual de la danza.

Lépage y el choque entre culturas

Robert Lépage, nacido en Quebec, es uno de los creadores escénicos más relevantes de la actualidad. En 1982, formó el grupo Théâtre Repère, con que logró éxitos como *La trilogía de los dragones* (1985) o *El polígrafo* (1987). Más tarde, a finales de los ochenta, Lépage inicia una impresionante carrera internacional en solitario al ser reclamado como director en Toronto, Estocolmo, Tokio o Londres.

El choque entre culturas es su tema preferido, no sólo la difícil convivencia entre la inglesa y la francesa en su país, sino también con respecto a Occidente y Oriente. Según él, la fascinación por el Este ayuda a entender mejor el Oeste, una idea de que rige su macroespectáculo *Los siete afluentes del río Ota* (1995), una historia de amor entre un soldado canadiense y una mujer japonesa en el marco de la Segunda Guerra Mundial.

La estética teatral de Lépage se basa en una imagen hiperrealista y al mismo tiempo en la distorsión de espacios para mostrar visualmente una serie de conflictos (por ejemplo, los actores se mueven en habitaciones inclinadas o deben entrar por puertas minúsculas, o los vemos actuar de forma fragmentada a través de pequeñas ventanas).

Estos cambios de perspectiva hacen que el espectador vea los personajes desde arriba o con una visión lateral. Se pasa de la perspectiva realista a la poética. Interesado por el mundo del cine, donde debutó al dirigir *Confesional* (1995), Lépage abrió el 1997 el centro multimedia La Caserne, en una antigua estación del cuerpo de bomberos de la ciudad de Quebec, con la finalidad de investigar la convivencia entre lenguajes artísticos.

Bibliografía

- **Brook, P.** (1993). *La puerta abierta (recapacitas sobre la interpretación y el teatro)*. Barcelona: Alba (Artes Escénicas, 6).
- **De Marines, M.** (1998). *Entender el teatro. Perfiles de una nueva teatralogía*.
- Barcelona: Ediciones del Instituto del Teatro (Escritos Teóricos, 8).
- **Goldberg, R.** (1988). *Performance Arte*. Londres: Thames and Hudson (Trad. esp.: *La Performance (Desde las vanguardias históricas hasta hoy)*).
- Madrid: Destino, 1995).
- **Rayó, M.J.** (1996). *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*. Barcelona: Editorial Ariel (Literatura y Crítica).
- **Rayó, M.J.** (2000). *Nuevas dramaturgias? Los autoras de fin de siglo en Cataluña, Valenciano y Baleares*. Madrid: INAEM.
- **Sánchez, J.A.** (1994). *Dramaturgias de la imagen* (2a. ed.). Cuenca: Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha (Monografías, 16), 1999.
- **Valentini, V.** (1991). *Después del teatro moderno*. Barcelona: Ediciones del Instituto del Teatro (Escritos Teóricos, 1).

