

**DEPARTAMENT  
DE FILOLOGIA  
ANGLÈSA I DE  
GERMANÍSTICA**

**UNIVERSITAT  
AUTONÒMA DE  
BARCELONA**

**2014**

# **TEATRO Y TEATRO INGLÉS**

## **Una breve introducción**

Sara Martín Alegre

2001





# TEATRO Y TEATRO INGLÉS

Sara Martín Alegre

[Sara.Martin@uab.cat](mailto:Sara.Martin@uab.cat)

2001

## Contenidos

Introducción .....	1
Teatro y Teoría.....	3
Teatro Medieval Inglés .....	12
Teatro Inglés del Renacimiento .....	17
Teatro Inglés de la Restauración y del siglo XVIII.....	28
Teatro Inglés del Siglo XIX.....	42
Teatro Inglés del Siglo XX: 1900-1950.....	50
Teatro Inglés del Siglo XX: 1950-2000.....	58
Teatro Inglés, Teatro Británico y Teatro Irlandés .....	77
Notas .....	93
Bibliografía .....	95

## Introducción

La construcción de una metodología docente sólida pasa por la definición del área de conocimiento, o perfil, que es objeto de la actividad docente y por la reflexión sobre los principales debates en torno a este mismo perfil. En el caso que nos ocupa,<sup>1</sup> la enseñanza del Teatro Inglés, una cuestión ineludible es el hecho de que el desarrollo de la Teoría del Teatro a lo largo del siglo XX ha cuestionado profundamente la metodología docente y de investigación de las obras de teatro, habitualmente estudiadas

en el marco de los Estudios Literarios. Tomando como punto de partida la idea de que el texto dramático es *tan sólo* uno de los aspectos que integran la representación teatral, se ha propuesto que la propia representación como ‘texto’ complejo sea el objeto de estudio de los Estudios Teatrales (‘Theatre Studies’), disciplina que aúna el estudio de todos los aspectos que confluyen en la representación y que se enmarca dentro del estudio general del espectáculo (‘Performance Studies,’) a su vez parte de los Estudios Culturales.

De hecho, tal como se estudia el teatro hoy, se puede hablar de cuatro grandes ramas: la Teoría del Teatro (subdividida a su vez en distintas corrientes más o menos alejadas de la práctica teatral), el estudio de los textos dramáticos dentro de los Estudios Literarios (‘Drama Studies’), los ‘Theatre Studies’ (‘theatre’ más ‘drama’) dentro de los ‘Performance Studies,’ y los Estudios Teatrales como formación profesional para la escena. No es lo mismo, pues, enseñar Teatro Inglés en una Escuela de Arte Dramático donde se forman futuros practicantes del arte de la escena que en un departamento universitario de Estudios Teatrales (donde se suman el estudio del texto y de la representación, desde la Teoría o desde los Estudios Culturales), o en un departamento universitario de Lengua y Literatura, donde el Teatro se entiende, esencialmente, como una manifestación de las artes de la escritura.

La ventaja, por así decirlo, del estudio de los textos dramáticos sobre el estudio del Teatro<sup>2</sup> como fenómeno cultural es que es siempre mucho más sencillo centrarse en el texto impreso—un objeto concreto y fácil de descontextualizar si se prefiere adoptar un punto de vista formalista—que en la historia de la efímera representación teatral, de la que raramente quedan registros completos y fiables. Los períodos en los que el teatro se basa en la textualidad son, por lo tanto, períodos favorecidos por los Estudios Literarios. Otros en los que la textualidad se subordina al espectáculo piden un tipo de aproximación más cercana a los ‘Theatre Studies.’ El melodrama del siglo XIX es un caso claro de esta dificultad, lo mismo que gran parte del teatro de vanguardia actual que, al haber llegado incluso a prescindir del texto siguiendo las máximas de Antonin Artaud, se ha situado al margen de la Literatura. Así pues, hay que adelantarse al futuro ya, sumando al estudio de los textos desde hoy mismo el estudio del contexto cultural y de las manifestaciones no textuales del teatro, e incluso del espectáculo en general.

La enseñanza del Teatro dentro de un departamento de lengua extranjera y de una Titulación como Filología Inglesa está enfocada primordialmente al estudio de los textos dramáticos como Literatura, razón por la cual la docencia se basa, sobre todo, en familiarizar al estudiante con una serie de obras y autores. Sin embargo, limitarse a la lectura sin considerar a fondo la pragmática de la representación, la historia cultural de la escena y la Teoría del Teatro (y no sólo la Teoría de la Literatura) parece una opción demasiado conservadora en vista de los debates de las últimas décadas en este campo. Según mi criterio, enseñar Teatro Inglés supone un reto mayor que sencillamente enseñar las obras como Literatura: supone integrar la teoría y la práctica del teatro como espectáculo con el estudio del texto dramático dentro de una Literatura nacional específica cuya realidad hay que acercar al estudiante, quien en muchos casos carece tanto de una experiencia directa del entorno cultural que la genera como de experiencia sólida como espectador teatral. Enseñar Teatro dentro de Filología Inglesa supone, en resumen, impartir docencia a cuatro niveles—teórico, teatral, literario y cultural—además de hacer partícipe al estudiante de los debates en torno a cada uno de estos niveles.

### Teatro y Teoría

La intersección entre docencia universitaria y teatro en el ámbito de los países de habla inglesa se remonta al siglo XVI, pese a lo cual la presencia de la docencia especializada en Teatro Inglés es muy reciente. Según Marvin Carlson (1984: 310), el estadounidense Brander Matthews fue el primer ‘professor’ o catedrático de Literatura Dramática (‘Dramatic Literature’) dentro de un Departamento de Literatura Inglesa. La norteamericana University of Columbia le otorgó el puesto en 1899—hace, pues, apenas cien años—pese a que Matthews sostenía la opinión de que el Teatro es un arte distinto a la Literatura. Carlson añade que el profesor alemán Max Herman fue el primer académico que ofreció conferencias y seminarios sobre Teatro fuera del marco del correspondiente departamento de literatura moderna, en este caso el de Literatura Alemana de la universidad de Berlín, actividades que desarrolló a partir de 1901. Cabe señalar que en Gran Bretaña el primer Department of Drama se abrió en la University of Bristol en 1947, hace apenas 50 años.

Naturalmente, esta entrada del Teatro en la enseñanza universitaria de la Literatura de las lenguas modernas occidentales se produjo gracias a la propia entrada de estas literaturas nacionales en el curriculum universitario, algo que en Gran Bretaña sucedió en la década de 1890, pese a que la primera cátedra de Literatura Inglesa se inauguró en 1828 en la University of London. Hay que recordar, sin embargo, que la lectura de las obras teatrales clásicas en latín y su representación por parte de los estudiantes formaba parte del curriculum académico de las universidades de Oxford y Cambridge ya a principios del siglo XVI. En aquel momento, el estudio de los recursos estilísticos de los textos teatrales clásicos entroncaba con el estudio medieval de la retórica, pero empezaba a inspirar la práctica humanista renacentista de adaptar el modelo del teatro clásico a la escritura de nuevas obras, primero en latín y pronto en lengua vernácula.

La historia del estudio del Teatro precede, en todo caso, a la creación de la universidad como institución. El estudio del Teatro pasa por diversas grandes fases en el mundo occidental. La primera es la formación de la teoría clásica griega y romana—fundamentalmente las obras *Poética* de Aristóteles (384-322 AC) y *Ars Poetica* de Horacio (68-5 BC)—que acompaña al teatro clásico. La obra de Aristóteles permaneció perdida durante siglos, pero la de Horacio sobrevivió de modo directo e indirecto a través de la asimilación de su visión de la función didáctica de la poesía al programa de la Iglesia para la regeneración moral del teatro popular medieval. La segunda fase la constituye, de hecho, el largo hiato entre el teatro clásico y el renacentista provocado por la Iglesia con su rechazo del espectáculo público como fuente de emoción desbocada (y de resistencia ideológica), y el lento florecimiento del teatro medieval bajo su tutela censora, sea en su vertiente popular o en la de cariz religioso, primero ligada a la liturgia y, más tarde, a las celebraciones apoyadas en el tejido cívico medieval.

La tercera gran fase—el Neoclasicismo—se inicia con el Humanismo del Renacimiento italiano (el más temprano) y acaba a finales del siglo XVIII, cuando el Romanticismo alemán sienta las bases teóricas que permiten desarrollar una alternativa al modelo prescriptivo neoclásico. En la primera parte del largo reinado del Neoclasicismo—el Renacimiento propiamente dicho—se funden los recuperados modelos clásicos con las antiguas tradiciones populares vernáculas y la nueva poética, resultante

de la fusión del también recuperado Aristóteles con las bases horacianas de las teorías teatrales medievales. La teoría preceptiva italo-francesa, basada en las unidades de tiempo, acción y lugar y la fijación de las descripciones de los géneros teatrales, se apoya en la idea fundamental de que el teatro no debe ser mero entretenimiento—tampoco puro arte—sino un ejercicio de contenido moral tanto para los autores para los como espectadores. Ambos colectivos pasan a ser tutelados por intereses político-religiosos y más tarde, simplemente políticos, en lo que a la censura se refiere.

En el siglo XVII Francia sustituye a Italia como centro europeo de generación de teoría teatral e impone un modelo escénico que decae a lo largo del siglo XVIII y principios de XIX, tanto por la rebeldía de los propios autores franceses ante sus imposiciones como a causa del rechazo que provoca en otros países—tales como Inglaterra—deseosos de desmarcarse del poder político y cultural francés.

La cuarta fase es inaugurada por las obras teóricas de los alemanes Johanness Elias Schlegel (1719-1749), Gottold Ephraim Lessing (1729-1781), Johan Gotfried Herder (1744-1803), Friedrich Schlegel (1772-1829) y Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), entre otros, quienes proponen sustituir las unidades neoclásicas por los nuevos conceptos de la unidad orgánica o interna de la obra, y del autor como genio capaz de generar sus propias reglas de composición. La teoría romántica da origen, además, a la formación de los teatros de las nuevas literaturas nacionales, que florecen por toda Europa en el siglo XIX y XX, y conserva aún hoy cierta vigencia en la multiplicidad de modelos teatrales actuales, modelos que participan del proyecto liberador de toda regla propuesto por los teóricos alemanes. Por otra parte, la visión romántica del teatro se centra no ya en la autoridad del teórico—sea aristotélica, horaciana o schlegeliana—sino en la práctica del autor de genio (también del actor romántico), encontrando en William Shakespeare un ejemplo ideal. Esto explicaría, junto a la oposición política de Inglaterra al neoclasicismo francés, la entronización aún imperante hoy en día de este autor como mayor exponente del canon teatral occidental.

A partir del inicio del siglo XX cabe hablar de una quinta fase, en la que, pura y llanamente, la principal cuestión de fondo es la supervivencia del teatro frente a otras formas de espectáculo dramático en espacios públicos (especialmente el cine, pero quizás también, aunque pueda sorprender, los deportes) o privados (televisión, radio,

internet). En esta fase el teatro pasa a ser considerado como Arte, y no simplemente espectáculo, y, como tal, se acoge para su supervivencia a la protección del estado, que abandona la censura en la segunda mitad del siglo para convertirse en patrón máximo de proyectos justificados con la idea romántica del teatro nacional. Se entiende que sin la política de la subvención, el teatro no podría sobrevivir como aventura comercial, pese al evidente éxito de sus propuestas más populistas (por ejemplo, el teatro musical) que, paradójicamente, se estigmatizan como no-Arte.

Este momento de alta competitividad entre medios dramáticos origina, sin embargo, posiblemente la mayor riqueza teatral de todos los siglos en cuanto a creatividad y teoría. La diversificación de los públicos teatrales a lo largo del siglo responde a una gran diversificación de las propuestas, sean comerciales o ideológicas (es decir, de vanguardia), textuales o visuales. No hay que olvidar, sin embargo que aunque posiblemente más público que nunca acude hoy a las salas, éste forma una minoría respecto al que acude a otros espectáculos dramáticos o bien los consume en su propio hogar.

En lo que atañe a la teoría, se suman hoy, como en otros tiempos pasados, la producida por gentes del teatro (especialmente los directores—la nueva gran figura del siglo XX), por críticos teatrales periodísticos profesionales y por críticos teóricos académicos, con la gran novedad de que éstos últimos se acogen ahora al marco institucional de la universidad. Sin duda alguna, se ha generado mucho más debate sobre la naturaleza del Teatro en este pasado siglo XX que en toda la historia del teatro occidental, pese a la espada de Damocles que pesa sobre su supervivencia. O, precisamente, por ello: para garantizar su continuidad en el futuro.

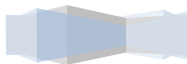
Después de estas someras líneas maestras sobre la evolución del estudio del Teatro y antes de pasar a las secciones sobre las principales épocas históricas del Teatro Inglés, desearía dedicar unos párrafos al problema de la relación entre la teoría—especialmente la neoclásica—y la práctica del teatro. A mi entender, a menudo dejamos de lado un hecho ineludible respecto al teatro: a diferencia de los géneros literarios de consumo privado—la poesía, la novela—el teatro (y me refiero aquí al espectáculo global y no al texto literario) es una actividad social, es decir, un ‘texto’ de consumo público y, como tal, férreamente regulado por las instituciones y las clases sociales hegemónicas.

Naturalmente, la censura ha alcanzado a todos los textos susceptibles de ser publicados, justamente por la lógica de que los centros de poder temen, ante todo, la diseminación de ideas fácilmente reproducibles que pongan en riesgo su autoridad. En el caso del teatro, sin embargo, la teoría neoclásica ha ejercido también un poder censor al tratar de imponer durante siglos la visión de que el teatro no es un género artístico, sino moral, y al etiquetar como teatro de baja calidad el que no respondía a la corrección moral establecida para cada época. Hasta la segunda mitad del siglo XX, el teatro no es, pues, lo que quiere ser, sino lo que le permiten ser—si es que realmente es hoy libre de configurarse según sus propios ideales e idearios.

Paradójicamente, una vez superados en este siglo los límites de la censura religiosa y política mantenidos en nombre de la moral (pero, de hecho, en nombre del ejercicio interesado del poder), el teatro se ha topado con el problema de los límites impuestos por la naturaleza física de la escena frente a los ubicuos medios narrativos sobre celuloide o soporte electrónico. En suma, el teatro ha dejado de ser el principal foro público del pasado para convertirse en un foro quizás más amplio, como ya he observado, pero minoritario.

El teatro se encuentra, pues, en una situación en la que su capacidad de transgresión social ha disminuido drásticamente, pero en la que se le supone una constante transgresividad artística, hija de las vanguardias, como ingrediente habitual, sobre todo en comparación con la blandura general de las ideas del cine o la televisión. Para poder competir y sobrevivir dentro de esta dinámica, el teatro sigue estrategias contrapuestas. Éstas consisten tanto en aliarse con estos nuevos medios a través de la adaptación mutua, como en alejarse de ellos a través de fórmulas que pongan de relieve la distancia entre uno y otros: el empleo de un experimentalismo extremo, la oferta de relecturas radicales de los clásicos, o el énfasis en el estatus del teatro como Arte serio frente a la diversión trivial ofrecida por sus competidores.

El fenómeno de la larga persistencia de la autoridad aristotélica sobre la escena europea merece, sin duda, una reflexión, que, como se verá, tiene mucho que ver con la cuestión de la diversión y el placer teatral. La base sobre la que descansa esta autoridad es la accidentada transmisión e interpretación de la *Poética* de Aristóteles, texto que

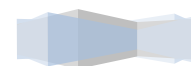


versa sobre la tragedia y al que acompañaba un volumen similar sobre la comedia, perdido para siempre.

Antes que el propio Aristóteles, su maestro Platón (c. 427-347 AC.) había sentado en los libros 2 y 3 de su *República* las bases para el posible rechazo político-religioso del teatro, argumentando que las actividades del poeta (es decir, del autor literario dedicado a la actividad pública)<sup>3</sup> son negativas en dos sentidos: no son más que un reflejo o imitación de la realidad que es a su vez reflejo del mundo de las ideas –al que Platón concedía el puesto supremo en su visión del universo–y están encaminadas, por lo tanto, a la producción de falsas imágenes (es decir, mentiras) perniciosas para el bien de los hombres. Platón es el referente clásico de una actitud que, de manera global, puede llamarse puritana y que persiste a lo largo de los siglos en el cristianismo más fundamentalista; por ejemplo, el que llega a cerrar los teatros en Inglaterra en 1642.

Aristóteles habla, en cambio, en su *Poética* de la imitación de la realidad (mímesis) en un sentido positivo, más aún, como un *placer* innato en los seres humanos. El contenido del libro se orienta a explicar cómo funcionan los distintos géneros desde el punto de vista del efecto emocional que deben despertar en el espectador–el controvertido término catarsis en el caso de la tragedia–y a disertar sobre los elementos formales, conceptuales y técnicos que constituyen el texto dramático.

La *Poética* se perdió antes de la época romana, a la que no afectó, y resurgió de las brumas medievales con el comentario del árabe Averroes (1126-1198)–traducido al Latín en 1256 y en prensa hasta 1481–texto que parece ser el responsable de la lectura moral y preceptiva de Aristóteles. A partir del Renacimiento italiano, movimiento que recuperó directamente el texto de Aristóteles con traducciones al latín (1498) y al italiano (1549), se inició el debate sobre cómo se debe interpretar la *Poética*. Los autores italianos fueron los primeros en producir nuevos comentarios sobre este texto, intentando acomodar los preceptos aristotélicos–o su modo de leerlos–a la crítica horaciana favorecida por la Iglesia durante siglos. A los ejemplos de Franco Robortello (1561-1568), Vincenzo Maggi y Bartolomeo Lombardo (1550), y Pietro Vettori (1560) en latín, se sumó el comentario de Lodovico Castelveto de 1570–el primero en una lengua vernácula europea.



De hecho, la ambigüedad sobre las intenciones de Aristóteles en su *Poética*, que no son explícitas en ningún momento, posibilita dos lecturas radicalmente contrapuestas de sus ideas. Los teóricos más conservadores insistieron durante siglos en que el modelo aristotélico es preceptivo en cuanto a las unidades de acción, tiempo y lugar y en cuanto a la función moral de cada género, cuyas reglas dramáticas, además, fija. Los teóricos menos conservadores argumentaron que la *Poética* no es un estudio normativo sino descriptivo del teatro de cierto momento y lugar, con lo cual es más un modelo de tratado sobre el Teatro, renovable para cada época, que un conjunto de preceptos para la práctica de la dramaturgia. Los liberales rechazaron también la idea de que hay que obedecer la estructura genérica y subordinar los aspectos artísticos del teatro al utilitarismo moral. Esta postura es la que defendió, por ejemplo, Julius Caesar Scaliger en su *Poetice*, cuya fecha de publicación, 1561, indica que la dominante crítica conservadora tuvo que luchar desde el primer momento con una sólida oposición. Sólo algunas voces disidentes, la mayoría de autores teatrales, argumentaron que la única regla que debe contar es cómo complacer al público, tesis que siguieron en la práctica cientos de dramaturgos europeos, incluido Shakespeare, y que se expuso por primera vez en Europa, en 1554, un tratado obra del también italiano Giambattista Girardi.

El concepto de las unidades, que son de hecho una creación italo-francesa de los siglos XVI y XVII basada en una cierta lectura de Aristóteles, depende de dos ideas principales: una, ciertamente coherente, es que tiene cierto sentido artístico sentar las bases sobre las cuales hay que juzgar la maestría de los dramaturgos; la otra, mucho menos fundamentada, es la desatinada idea de la verosimilitud, que no refleja sino una profunda incapacidad de teorizar la manera en que el espectador sigue la acción dramática. Vistas desde la perspectiva del siglo XXI, las preocupaciones en torno a los límites de la credibilidad narrativa son risibles, ya que, en contra de la práctica habitual del teatro medieval y renacentista, se llegó a suponer que un espectador sólo puede comprender la representación si está limitada a un lugar, un número de horas y una trama principal.

La trampa en la que cayeron los teóricos una y otra vez es que si el teatro imita la realidad, como Aristóteles argumentó, la imitación sólo es posible dentro de parámetros ultrarrealistas, de manera que, en el fondo, la obra ideal sería la reproducción exacta de

los supuestos sobre los que opera la vida real: un puro ‘slice of life.’ Esto es manifiestamente absurdo, empezando por el hecho de que los códigos del texto dramático y del teatro no son copias serviles de la realidad que supuestamente imitan, y siguiendo con el hecho de que ningún espectador era ni es tan ignorante de los códigos de la escena como para confundir realidad y representación.

La defensa acérrima de la verosimilitud—y con ella del decoro y la justicia poética—hecha por teóricos italianos y franceses, y casi siempre rebatida por los autores teatrales, no habría sobrevivido tantos siglos si no se hubiera mezclado con la teoría moral de los géneros, el otro gran eje del debate aristotélico. El fondo de la cuestión es que las autoridades eclesiásticas y políticas sólo estaban dispuestas a tolerar el ‘escándalo’ generado por el teatro como espectáculo público si se disfrazaba el placer de la imitación señalado en la *Poética* con el concepto horaciano de la poesía como arma para enseñar deleitando. Intuyendo que aún así el deleite podía superar la didáctica de la escena, muchos comentaristas se lanzaron a partir del Renacimiento a subrayar la función moral de cada género, cimentando la supervivencia del teatro frente a los ataques puritanos (o neo-platónicos) de la Iglesia y del poder político en la idea de que el público no acudía al teatro para divertirse, como era obvio, sino para aprender modelos de conducta moral. Seguramente, hubo quien llegó a creer tal mentira piadosa a pies juntillas, pero lo cierto es que fue una mentira que retrasó la liberación conceptual del teatro europeo durante siglos, si bien sirvió para permitir su precaria supervivencia en épocas de pronunciada rigidez moral.

Cabría pensar que la ruptura radical del Romanticismo con el modelo neoclásico y la consiguiente exaltación del Arte a costa del rechazo de la función moralizante—que no, quizás, moral—de la escena ha hecho otras mentiras piadosas totalmente innecesarias, pero la realidad es algo distinta. Nadie se ocupa hoy de determinar si una comedia debe invitar a la risa basada en el ridículo de los personajes viciosos o a la sonrisa basada en la complicidad con los personajes amables atrapados en situaciones cómicas, ni se discute si las tragedias deben centrarse en personajes nobles y cuestiones políticas o en burgueses y cuestiones domésticas. De hecho, se habla de géneros siempre con un talante descriptivo y no prescriptivo. Tampoco se habla hoy de la función del teatro dentro del esquema ético de una nación—sí del político—y esto es así porque desde finales

del siglo XIX, la coartada moral de raíz aristotélica se ha convertido en coartada cultural neo-romántica. Es decir, mientras se suponía que el deber del espectador teatral del pasado era dejarse educar moralmente, hoy se supone que el deber del espectador teatral contemporáneo es dejarse educar artística y culturalmente. La cuestión de la moralidad ha pasado, de hecho, al cine y a la televisión donde siguen operando sistemas de censura pseudo-oficiales, y a las ‘peligrosas’ narrativas interactivas de los juegos de ordenador, precisamente porque se entiende que en estos medios se da el mayor alto de diversión y, por lo tanto, el más alto grado de ‘necesario’ control de autores y espectadores.

El teatro, en cambio, ha dejado de censurarse pero no por ello se ha aceptado su dimensión más placentera: la diversión. Esto puede verse en la preeminencia dada al teatro ‘serio’ ideológico sobre el populista comercial o el popular en las actividades académicas, tanto investigadoras como educativas, y en los teatros institucionales. La seriedad neo-puritana y el didacticismo mal entendido pueden convertirse, sin embargo, en los peores enemigos para la complicada supervivencia del teatro en el siglo XXI, puesto que pueden alejar de las salas al ya de por sí marginado espectador que ‘sólo’ quiere divertirse, y que es y ha sido el mayoritario a lo largo de la historia. Sólo hay que pensar en la paradoja del caso William Shakespeare, quien ha pasado de ser uno de los mayores éxitos comerciales del teatro isabelino a ser el gran icono de la decorosa industria cultural-educativa-académica del siglo XX, para llegar a una conclusión paradójica: la tan denostada diversión se ha transformado en un elemento muy serio no sólo para comprender la dinámica teatral del pasado, sino para estimular la del presente y la del futuro.

Esto también concierne, y muy de cerca, a la didáctica de la enseñanza del Teatro Inglés de la que se trata en este Proyecto Docente, ya que obliga al profesor a introducir en su metodología el placer de la lectura y de la representación como elementos imprescindibles. El debate aristotélico sigue, pues, abierto, ya que aún no hemos resuelto la cuestión de hasta qué punto el placer domina sobre el deber en nuestra relación con la escena—que, por otra parte, no es imitación de la vida, como sugirió Aristóteles (o su seguidor Hamlet) sino, como escribió Artaud, un doble con una existencia propia.



## Teatro Medieval Inglés

“Today there is probably greater awareness of the existence, nature and appeal of fourteenth- and fifteenth- century English drama than at any time since its creation,” afirma William Tydeman (1994: 1). Esto es posiblemente cierto respecto a todos los períodos del Teatro Inglés, puesto que el desarrollo de los departamentos de Literatura Inglesa a lo largo del siglo XX ha conseguido dotar de muchos y buenos especialistas a toda las subdivisiones históricas de la disciplina, en lo que este siglo se distingue radicalmente de los precedentes. La afirmación de Tydeman va más allá, sin embargo, de los progresos académicos, ya que nos lleva a plantearnos qué atrae específicamente hoy del mal llamado Teatro Medieval Inglés, teatro que, como Tydeman señala, es de hecho el de los siglos XIV y XV, es decir el de la transición del Medievo a los albores del Renacimiento.

La pregunta tiene dos respuestas: la entusiasta y la crítica. Por una parte estudiosos como John Marshall (1994) ven en su recuperación una respuesta positiva por parte de una sociedad cada vez mejor educada y más capaz de responder a los estímulos de la cultura y al atractivo de las nuevas experiencias teatrales, en referencia concreta, por ejemplo, a las producciones de las obras bíblicas de los ciclos medievales (‘cycles’) por parte del National Theatre y del University of Toronto Center for Medieval Studies en 1977. La respuesta crítica la ofrece, entre otros, Simon Shepherd quien describe una situación mucho más compleja.

Según Shepherd (1996: 33-52), hay tres períodos históricos en los que se renueva la atención hacia el Teatro Medieval Inglés. Las obras en sí se recuperan para la Literatura Inglesa en la segunda mitad del siglo XVIII, pero la primera fase a la que alude Shepherd es el período entre 1800 y 1840, cuando filólogos y bibliógrafos que trabajan por libre estudian los textos dentro del proyecto romántico de la exploración de las antigüedades literarias de la nación. La segunda fase, 1890-1930, coincide con la recuperación escénica de las obras para el público elitista y educado de las sociedades teatrales del momento, gracias al trabajo del director William Poel (activo entre 1888 y 1932), y se debe al deseo de explorar la escena pre-shakespeariana, deseo que también informa el primer estudio de peso, *The Medieval Stage* (1903) de E.K. Chambers, quien contempla estas obras desde el punto de vista del ritual y la antropología y desde la

institución universitaria. En la tercera fase, 1950-1990, se siguen los criterios formalistas del New Criticism para evaluar las cualidades artísticas de las obras que, bajo la tutela de los investigadores universitarios y de las subvenciones estatales y cívicas, vuelven a representarse.

Shepherd no critica la recuperación en sí, sino su espíritu, que no tiene nada que ver con una auténtica curiosidad por la cultura del pasado sino con la crisis de la cultura del presente. Básicamente, se intenta recuperar el sentido teatral de la idealizada comunidad medieval para la fragmentada sociedad industrial (o post-industrial) ofreciéndole al público la oportunidad de participar en la representación moderna de las obras, constituida en rito de comunión (de hecho, al estilo de las ‘community play’ contemporáneas) y llevada a cabo en los espacios del teatro no comercial o en los escenarios medievales originales. El experimento, según Shepherd, es baldío e incluso hipócrita porque se hace desde instituciones que pretenden aislar al Teatro Inglés Medieval de su contexto popular original por motivaciones educativas tendentes a la exclusión de lo auténticamente popular, es decir, de la excitación desbordada ante el hecho teatral.

Según Shepherd, la teoría académica según la cual las obras pueden y deben estudiarse como textos literarios escritos por clérigos educados es el golpe de gracia definitivo a la visión del drama medieval como creación popular. El drama medieval no sobrevive, pues, como espectáculo genuinamente popular—como, por ejemplo, sobreviven las procesiones de la Semana Santa sevillana o las obras de la Pasión catalanas—sino, por un lado, como proyecto académico serio que se guarda mucho de animar al público de hoy a imitar el desorden carnavalesco del público medieval, y, por otro, como proyecto populista financiado por dinero público que le imprime a las obras el marchamo de ‘heritage’ pero que no puede recrear de ningún modo en estos tiempos sin sentido de la religiosidad ni de la comunidad lo que las obras significaron para su público original.

Al problema de los azares del paso del tiempo que mina en todos los países europeos el legado del teatro medieval, se suma en Inglaterra la destrucción voluntaria a partir de la Reforma de archivos bajo la jurisdicción de la Iglesia que podrían haber transmitido valiosa información sobre los usos teatrales entre los siglos V y XV. Se

sabe, a menudo de modo indirecto a través de las repetidas condenas de la Iglesia, que había toda una tradición de teatro popular en lengua vernácula del que sobreviven—muy remozados—algunos géneros como la ya mencionada ‘mummers’ play,’ de origen posiblemente pagano. De este teatro, que también incluía el teatro carnavalesco anti-autoridad, se conserva un fragmento del *Interludium de Clerico et Puella* (manuscrito de 1300) y algunas otras muestras incompletas. Las celebraciones litúrgicas de los templos desarrollaron paulatinamente sus propias formas dramáticas representadas en latín por clérigos: los breves fragmentos de lectura dramatizada (antifonía) incorporados a la misa o el canto coral en el siglo VIII o los tropos (‘trope’), entre los cuales el más renombrado es el francés “Quem Quaeritis?” (conocido en Inglaterra en el siglo X), que dramatiza el corto diálogo entre el ángel y las tres Marías ante el sepulcro de Cristo. A partir del siglo XII se representan también las obras llamadas ‘miracles,’ al parecer de gran impacto visual y mal toleradas por la Iglesia, y las obras hagiográficas o vidas de santos como *Ludus de Sancta Katarina*. El *Treatise of Miraclis Pleyinge* (finales siglo XIV), de autor anónimo, condena sobre todo las ‘miracle plays’ cuya teatralidad manifiesta parece ir totalmente en contra de su propósito espiritual.

Como explica Peter Womack (1996: 1-32), los géneros teatrales medievales no se rigen por la autoridad de ninguna reglamentación o teoría, sino por quién autoriza su representación. De esta manera cabe hablar de tres géneros principales: las vidas de santos autorizadas por la Iglesia y representadas en el exterior de la parroquia local, los ciclos de los misterios (‘mysteries’) autorizadas por la suma de la Iglesia y las autoridades cívicas de núcleos de población notables, y las ‘morality plays’ autorizadas por la nobleza y las universidades en cuyos ‘halls’ se representan. En los tres casos, al menos hasta que Henry Medwall firma su interludio *Fulgens et Lucrens* en 1497, se entiende que la autoridad del escritor es irrelevante—siempre permanece anónima—y que lo que prevalece es la autoridad de quien auspicia las representaciones, no como actividad literaria, sino como evento social.

La fiesta de Corpus Christi, introducida en Inglaterra en 1311 es la ocasión aprovechada por las cofradías medievales (‘guilds’, mezcla de asociación profesional y hermandad religiosa) para desarrollar los ciclos bíblicos de las ‘mystery plays’ representados hasta la década de 1570, cuando son prohibidos en nombre de la reforma

anglicana, ya en su fase isabelina. Los textos que se conservan son las propias copias de las cofradías y de los ayuntamientos de las ciudades donde se representaron y corresponden a cuatro ciclos principales: York (49 obras), Chester (25), Towneley-Wakefield (32) y N-Town (42). A través de estas extensas colecciones de obras breves se dramatiza toda la historia de la humanidad incluido el Juicio Final, tal como se narra en el Antiguo y el Nuevo Testamento, textos entre los cuales se estableció, además, una tupida red de correspondencias temáticas que vertebraba los ciclos. También era importante el ciclo de la Pasión de Cristo representado en Pascua, del que quedan menos textos, ninguno completo.

La magistral solución dada al problema de cómo representar una obra tan magna y potencialmente tan dispersa como los ‘mysteries’ es la representación móvil, escenificada sobre vagones (‘pageants’) suntuosamente decorados que recorren la ciudad parándose en diversas estaciones para ofrecer a un público repartido por la ciudad cada una de las obras a lo largo de uno o varios días. Como indica Peter Beadle,

whoever conceived of the cycle set themselves the formidable problem of showing an immense, occasionally spectacular, but conceptually subtle play to a large and diverse audience within crowded urban confines. The solution proved to be at once a practical *coup de théâtre* and a complex expression of the community's character, which systematically embodied both its spiritual aspirations and its day-to-day material preoccupations in the form of poetic drama. (1994: 86)

Precisamente, no se trataba tan solo de ofrecer espectáculo ni simplemente didáctica cristiana sino que “through the performance and the veneration of the omnipresent body of Christ the competing and stratified elements of the community were ritually harmonized” (Womack: 15), el efecto que las modernas representaciones no han conseguido regenerar.

Richardson y Johnson (1991) distinguen entre ‘moralities,’ obras alegóricas de tradición popular representadas en patios de posadas y salas universitarias (‘halls’) por compañías itinerantes formalmente empleadas como sirvientes en casas nobles, e ‘interludes,’ obras literarias tanto de talante religioso como secular interpretadas a menudo por compañías de muchachos en las mismas casas nobles, las ‘Inns of Court’ (o escuelas de leyes) y la Corte real. La distinción no es demasiado sólida ya que ambos

estilos de representación se solapan, sin olvidar el hecho de que la palabra ‘interlude’ se usaba a menudo para significar simplemente ‘obra teatral.’ Para Meg Twycross, es más relevante la distinción entre representación al aire libre (‘cycles’) o en un recinto cerrado (‘moralities,’ ‘interludes’): “The indoor plays feel much more ‘professional’ than their outdoor counterparts. This may be owing to a variety of circumstances. Indoor acoustics are much less defeating than outdoor ones, making it possible for dialogue and plotting to be more subtle. But the main factor must be that they were written for actors who were at least approaching professionalism.” (1994: 79)

La ‘morality play’ es, literalmente, una obra conceptual ya que dramatiza la lucha entre abstracciones, tales como el Vicio y la Virtud, por poseer el alma del hombre común. Las cinco que sobreviven—*The Pride of Life, The Castle of Perseverance, Wisdom, Mankind, Everyman*—se caracterizan, como explica Pamela King, por imponer una ortodoxia religiosa y, por supuesto, moral que, como en el caso de los ciclos, “serves to confirm and to celebrate rather than argue. [...] The dynamic nature of these plays lies not in internally contrived conflicts, but in the manner in which they generate pressure upon their audiences emotionally and physically as well as intellectually.” (1994: 243) Según Peter Womack, su capacidad para arengar al público desde una posición sólida es lo que hace que las ‘moralities’ se convirtieran en la base de las nuevas ‘history play’ pro-Reforma que el dramaturgo John Bale (1495-1563) escribió durante el reinado de Henry VIII. Los Vicios y Virtudes se transforman en ellas en conceptos tales como Orden Cívico o Comedimiento pero pronto pasan a ser rasgos de los personajes históricos individuales.

Esta entrada de la historia y la política en el Teatro coincide, como se puede ver, con la crucial separación de la Iglesia inglesa de la de Roma (1535-40) y está íntimamente asociada a la transferencia de la censura a manos del estado, algo que se hace imprescindible dado el desmantelamiento de la Iglesia Católica, que había controlado hasta entonces el espectáculo en los espacios públicos. Cuando los intereses políticos cambian, Bale—el primer dramaturgo en responsabilizarse del contenido de su obra, precisamente porque tiene un mensaje ideológico que transmitir y una posición que defender—se ve obligado a exiliarse. La monarquía, por su parte, lanza la “Royal Proclamation of the Abolishment of the Interludes” (1545) para intentar suprimir toda

obra que no se represente bajo la tutela de ciudadanos prominentes, nobles o cofradías—ya no la Iglesia—reforzando la idea de autorización pero sin contar aún con un organismo central censor. Éste llegaría con el ‘Master of Revels,’ oficial de la corte encargado de leer y licenciar los textos que han ser representados, algo que, como es evidente, consolida la necesidad de contar con un autor: es decir, alguien que se haga responsable de su contenido certificando su autoría. La autoría del dramaturgo se establece, pues, no tanto para exaltar su talento literario sino para controlar, y si es necesario castigar, su posición ideológica.

### Teatro Inglés del Renacimiento

Apenas median unos años entre la ‘morality play’ *Everyman* (c. 1495) y la primera comedia secular literaria, *Fulgens and Lucrece* (1497) de Henry Medwall, basada en la tradición de los debates medievales. Ambos textos se representan por primera vez en el reinado de Henry VII (1485-1509), primero de la dinastía Tudor, y período introductor del Humanismo en Inglaterra. El nuevo teatro literario del Renacimiento inglés—con figuras como Medwall, John Rastell y John Heywood—se solapa, pues, con los géneros populares (o, mejor dicho, de autoría anónima) de la época medieval tardía, que, como he señalado en el caso de las ‘moralities’ se acaban asimilando. No sólo las obras históricas de Bale, sino también textos como *Magnyfycence* (1515) de John Skelton (1460-1569) ejemplifican el nuevo uso político-moral de las obras alegóricas de raíz religiosa.

La primera fase del período Tudor concluye en 1576, fecha en la que James Burbage abre el primer teatro profesional público, simplemente llamado The Theatre, ya bien entrado el reinado de Elizabeth I (1558-1603). La época isabelina propiamente dicha en lo que se refiere al Teatro, transcurre entre el mismo 1576 y la fecha de la coronación del sucesor de Elizabeth, James I en 1603. El reinado de los dos primeros monarcas Stuart corresponde a las etapas jacobea (James I reinó entre 1603 y 1625) y carolina (su hijo Charles, entre 1625 y 1649) e incluye el nefasto cierre de los teatros públicos por parte del Parlamento puritano en 1642. De hecho, como puede observarse, el Teatro Inglés del Renacimiento se divide en dos grandes períodos: 1497-1576 o teatro

humanista pre-profesional, y 1576-1642, primera etapa y florecimiento del teatro profesional comercial inglés.

La influencia del Humanismo originado en Italia provocó una secularización de los textos dramáticos ingleses que se vieron obligados a buscar en los valores morales la coartada para proteger su existencia. El teatro medieval no necesitaba justificaciones ni teorías porque estaba totalmente dominado en su vertiente religiosa por los valores que dictaba la antigua Iglesia Católica inglesa. Sin embargo, con la Reforma de Henry VIII, Iglesia y monarquía confluyeron en un solo poder muy preocupado por su propia supervivencia, con lo que el teatro se vio obligado a subrayar su componente cívico-moral para así asegurarse un lugar en el aún inseguro nuevo orden inglés. La construcción de la Teoría del Teatro en Inglaterra, se inició, así pues, con los ensayos que acompañaron como prefacios la nueva oleada de textos dramáticos en latín y en inglés creados en las universidades y las escuelas de leyes—ambos centros de educación humanista—en imitación de los clásicos, a partir de la década de 1540.

En *The Good Ordering of a Common Weal* (1559), una monografía independiente, William Barande fue el primero en defender el uso del teatro como instrumento para sostener y alimentar la moralidad en el estado ideal, seguramente tomando su inspiración de la función cívica del teatro clásico griego. La apertura de los teatros profesionales disparó una nueva oleada de ataques puritanos en las décadas de los 1570 y 1580, que amainaron a medida que la Corona empezó a dar señales claras de necesitar del Teatro para la proyección pública de su imagen nacionalista unificadora. Ataques como los del puritano Stephen Gosson, de argumento anti-teatral platónico-cristiano, generaron importantes respuestas como, por ejemplo, la *Defense of Poetry* de Sir Philip Sydney (escrita sobre 1580, publicada en 1593), que insiste en la validez de la tarea horaciana del poeta como maestro entregado a enseñar la virtud a través de sus escritos, pero que deja de lado la realidad de la variada dieta teatral isabelina.

Entre principios del siglo XVI y 1576 coexistieron el mal tolerado espectáculo público de los bulliciosos patios de posada (inn-yards), las celebraciones públicas cívicas (los ciclos, pero también ‘pageants’ o celebraciones públicas para celebrar visitas reales) y el teatro privado, bien ligado a los centros de educación (universidades, Inns of Court), o a las casas nobles metropolitanas, incluida la Corte, o provinciales. A

finales de la década de 1550, las compañías teatrales de adultos o de muchachos estaban ya consolidadas, pero las autoridades cívicas llegaron a declarar en 1572 vagabundos susceptibles de graves penas de prisión a los actores que actuaran en lugares públicos de diversión, e incluso prohibieron el teatro de posada o taberna en 1574. Esta condena fue lo que llevó al establecimiento de las compañías estables bajo la protección formal de un noble y a la construcción de los teatros profesionales, fuera, hay que recordarlo, de los límites de la jurisdicción de la Ciudad de Londres. El teatro universitario y de las Inns of Court se apoyaba mientras tanto, como es de esperar, en la labor amateur de los propios estudiantes.

A diferencia del Teatro Clásico, el Teatro Medieval Inglés no distinguía entre géneros y carecía del concepto de comedia o tragedia. Plauto, Terencio y Séneca, leídos y representados en el latín original en las universidades se convirtieron al traducirse a partir de la década de 1530 en los grandes modelos para la comedia—los dos primeros—y la tragedia (Séneca). *Ralph Roister Doister* (1553) de Nicholas Udall (1505-56) fue la primera comedia capaz de fusionar el modelo de Terencio con el humor inglés, a menudo presente en los ciclos religiosos, y con personajes de actitud muy parecida a la de las abstracciones de las ‘moralities.’ Las sensacionales, sangrientas obras de Séneca, originalmente teatro para ser leído, circularon en inglés a partir de 1560 gracias a las traducciones de Jasper Heywood e inspiraron las primeras tragedias de la escena inglesa: *Gorboduc* (1562) de Thomas Norton y Thomas Sackville—que tomó prestado el flexible ‘blank verse’ o verso sin rima de la traducción de la *Eneida* (1557) de Surrey y lo usó por primera vez para el drama—*Jocasta* (1566) de George Gascoigne, y la más ecléctica *Cambyses* (1568-70) de Thomas Preston, que se acerca a la tragicomedia.

A partir de 1576 se produjo el feliz encuentro entre las compañías de actores asociadas a los nuevos teatros profesionales públicos y un grupo de jóvenes universitarios sin oficio ni beneficio en busca de quien pudiera financiar sus veleidades literarias. Los llamados ‘university wits,’ hombres de talento que no deseaban entrar en la Iglesia, como hacían la mayoría de graduados, ni buscar el patronazgo aristócrata se convirtieron así en los primeros autores profesionales. Su formación humanista y su conocimiento del teatro clásico es lo que hizo que la escena isabelina desplegara su gran esplendor. John Lyly (c. 1554-1606) autor de comedias, pastorales y obras mitológicas,

George Peele (1556?-97?), Robert Greene (1558-92) el introductor de la comedia romántica, Thomas Lodge (1557-1625), Thomas Kyd (1558-94) autor de la primera gran tragedia de venganza *The Spanish Tragedy* (1587), son los nombres principales.

En todo caso, estos autores del grupo de edad anterior a William Shakespeare (1564-1616), prodigaron su talento trabajando también para la Corte y para los teatros privados. El más importante de ellos, Blackfriars—un antiguo monasterio—empezó a operar también en 1576 gracias a James Burbage y fue dirigido por Lyly entre 1580 y 1584, empleando siempre compañías de niños. Entre 1584 y 1590 los niños se transformaron en la St Paul's Company, que ocupó Blackfriars de nuevo entre 1590 y 1609, cuando este teatro se convirtió en la sala de invierno de la compañía para la que trabaja Shakespeare, The King's Men. Las compañías de niños, en todo caso, desaparecieron en 1614.

Coexisten, pues, entre 1576 y 1642 dos tipos de edificios teatrales: públicos y privados, ambos alquilados por los empresarios teatrales a las compañías. De los públicos, destruidos en el siglo XVII, sobrevive una sola imagen, un dibujo de baja calidad hecho por un turista de uno de los teatros de segunda generación (década de 1590): The Swan. Este famoso esbozo muestra un edificio de planta circular, de hecho poligonal, con un escenario rodeado, excepto en la parte trasera, por el espacio sin asientos reservado al público de menos medios. The Swan contaba, según el dibujo, con dos pisos con galerías para el público más pudiente y una edificación al fondo del escenario de la misma altura, donde se podían situar los actores para aumentar la ilusión escénica según las demandas de las diversas obras. El teatro carecía de techo y de iluminación artificial y se calcula que podía ofrecer acomodo a más de mil espectadores. Se ha discutido hasta la saciedad el tema de si la desnudez de la escena isabelina era total o parcial, pero es bastante evidente que la gran cantidad de pasajes en los textos dramáticos dedicados a invitar al público a dejar volar la imaginación, tal como el famoso Prólogo de *Henry V*, tenían la función de suplir las limitaciones escénicas.

El contacto entre actores y público era ciertamente íntimo, pero menos, de hecho, que en los teatros privados, como Blackfriars, donde cabían a lo sumo 500 espectadores. Blackfriars era un teatro cubierto, dotado de iluminación artificial y de asientos para todo el público, si bien eran sólo unos humildes bancos. Tan espartana sala se orientaba

claramente a satisfacer las demandas de un público más selecto que no deseaba mezclarse con el vulgo en los más democráticos teatros públicos y que prefería pagar por el privilegio. Ya en el período Stuart se construyeron otros teatros privados como Porter's Hall (1615-18), Cockpit o Phoenix diseñado por Inigo Jones (1616-17), y Salisbury Court (1629-30), todos ellos teatros situados dentro de los límites de la City. Pese a las diferencias entre los distintos tipos de público hay que recordar que compañías como King's Men alternaban entre espacios públicos y privados. Sin embargo, como señala Foakes,

The preference of the Blackfriars audience for sophistication and wit rather than vigorous action and clowning may mean that the old plays that survived in the repertoires of the private theatres were adapted to some extent to a new style of playing. [...] the private playhouses were accelerating a shift towards refinement, and appealing to more consciously critical audiences [...]. (1990: 39)

El negocio del teatro, pues eso es lo que era, se apoyaba en la existencia de las compañías, formadas por 10/12 actores-accionistas, hombres adultos y muchachos que representaban los papeles femeninos, y otros tantos actores contratados. Las compañías estaban sujetas a numerosos contratiempos, desde las inclemencias del clima al que estaban sujetas las funciones ofrecidas al aire libre, al férreo control censor de las autoridades, por lo que necesitaban de un mano firme en su dirección. La década de los 1590 vio el establecimiento del mánager teatral—Philip Henslow, la familia Burbage, la familia Beeston—oficio que a partir de la década de 1630, cuando William Davenant sustituyó al cesado William Beeston en Drury Lane, pasó a manos de oficiales de la Corte, en las que permaneció aún durante el primer período de la Restauración.

Actores y autores ajustaban la oferta a la demanda de cada edificio teatral, distinguiendo entre el cliente amante del espectáculo de los teatros públicos y el espectador más sofisticado de los teatros privados. El autor era un elemento más en el proceso que llevaba de la escritura al escenario, pero no era, ni mucho menos, la pieza clave. Hasta la década de 1630 su estatus profesional era incierto, si bien se fortaleció un tanto a partir de su entrada en los círculos cortesanos de los Stuart, para quienes diversos dramaturgos escribieron los textos de las elitistas mascaradas ('masques.')

Hasta la década de los 1620 no empezaron a circular las copias impresas de las obras,

que, en todo caso, no eran propiedad del autor, sino de la compañía. El giro hacia el concepto del dramaturgo como autor literario, se produjo esencialmente entre 1642 y 1660, años en que, a falta de funciones, el público teatral se convirtió en público lector de teatro, tanto por placer como por objetar contra el gobierno puritano.

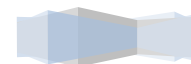
La gran vena artística de los principales autores del período 1576-1642—George Chapman (c.1559-1634), Christopher Marlowe (1564-1593), William Shakespeare (1564-1616), Thomas Dekker (c.1572-1632), Ben Jonson (1572-1637), Thomas Heywood (c. 1574-1641), Cyril Torneur (c.1575-1626), John Martson (1576-1634), John Fletcher (1579-1625), John Webster (1580?-1625?), Thomas Middleton (1580-1627), Philip Massinger (1583-1640), Francis Beaumont (1584-1616), John Ford (c. 1586-1640), Richard Brome (c. 1590-1652) y James Shirley (1596-1666)—impresiona aún más si se tienen en cuenta las condiciones en las que escribían. Sorprende, sobre todo, su rapidez de respuesta dadas las demandas de una escena insaciable cuyas novedades eran rápidamente consumidas en pocos días. Como apunta Alexander Leggat, “like the scripwriters of modern film and television, they were professionals turning out a product, often to order, often in collaboration; the serious literary aspirations of writers like Jonson or Chapman were the exception, not the rule.” (1988: 8) No es de extrañar que los debates horacianos o aristotélicos interesaran poco a estos autores, demasiado ocupados en mantener el equilibrio entre las demandas del público y su visión personal del oficio teatral. Sólo Ben Jonson entre ellos, el primero en tener una clara conciencia del valor de su autoría literaria, ofreció comentario teórico sustancial, sobre todo su teoría pseudo-médica sobre la comedia de los humores.

Como se hizo manifiesto en los siglos dominados por los supuestos teóricos neoclásicos, al Teatro Inglés del Renacimiento no le preocupaba la noción de la verosimilitud sobre la que descansaba el ideario de las unidades. “Instead [of naturalism],” Braummuller explica “the audience is explicitly invited to collaborate in its dramatic experience, to create an illusion for itself. This condition naturally means that the degree of imaginative involvement, the degree to which the audience ‘really believes’, will vary throughout the play; self-conscious remarks or episodes are obvious ways in which the dramatist may control, or at least influence, the audience’s experience.” (1990: 88) Para este estudioso del período sólo el prejuicio neoclásico

explica que se haya prestado atención a la verosimilitud como elemento relevante del placer del espectador ante la obra, un punto que ya he comentado anteriormente. La cuestión de los géneros era también de escasa relevancia para la escena del Renacimiento, cuyo contenido era más bien circunscrito por su intensa politización.

Michael Hattaway (1990) observa que el teatro profesional del Renacimiento respondía con gran rapidez a los temas candentes del momento y que el dramaturgo ejercía un papel opositor, o de marcaje político, similar al que ejercen hoy los medios de comunicación. La censura, ejercida por el Master of Revels nombrado por Elizabeth en 1559 sino directamente por la queja real, era, por supuesto, el límite que la Corona imponía al teatro. Margot Heinemman aclara que controlar el teatro era de crucial importancia para un estado que, de hecho, carecía de poderes de coerción importantes y necesitaba por ello dominar los medios capaces de influir sobre la opinión pública, en cuyo consenso residía el poder de la Corona (1990: 164). Heinemman añade que, en todo caso, los dramaturgos ingleses trabajaban bajo una censura menos rígida que sus colegas del continente. La censura no era en ningún caso incompatible con el diálogo que la Corona estableció con la escena, y que incluía factores tales como la publicidad dada a la reflexión sobre la naturaleza de la monarquía en las ‘history plays’ o la salida a escena del propio monarca en las ‘masques’ de la Corte Stuart: “the performers,” hay que recordar, “were participating in no mere courtly masquerade but a ceremony weighty with political and intellectual significance.” (Butler 1990: 138)

Habría que tener en cuenta que la censura impuesta desde la distancia oficial de una monarquía o un estado cuyas cabezas visibles no acuden a las salas de teatro es substancialmente distinta a la censura impuesta por una monarquía que integra la actividad teatral en su propia vida pública. Evidentemente, esta constante presencia de la autoridad hace que el abrumado dramaturgo de la época se plantee oponerse a la autoridad literaria, ya que no puede oponerse a la política—o que mezcle la oposición a ambas. El aparente caos temático, estructural y genérico de los textos teatrales renacentistas recusados por el neoclasicismo responde seguramente a la necesidad del artista de, por lo menos, sentirse libre de reglamentaciones en los aspectos más propios de su profesión, es decir, en los artísticos, dada su limitada libertad política.



Más que la pureza de los géneros, lo que importa en el Renacimiento, especialmente en su fase isabelina, es el modo en que autores y textos responden metafóricamente a las cuestiones político-religiosas de fondo. Las tragedias muestran héroes “destroyed by some version of this confrontation between the desiring personal imagination and the relentless machinery of power, whether social, natural, or divine” (Watson 1990: 304). El teatro romántico-cabelleresco resulta ser un género muy adecuado para quien desee congraciarse con la Corona presentándole una producción que “might support such a drive for court prestige in its highly stylized and idealized representation of the aristocratic life, while its endearing rustics and witty servants provided regional English local colour to set off the international culture, alliances, and fame of the hero” (Gibbons 1990: 213), sin entrar en detalles comprometedores que podrían llamar la atención del censor. La comedia mercantil urbana alaba, por otra parte, “the city as a benign paternal structure, its guilds preserving traditional values and guaranteeing patriotic sentiment in return for royal endorsement of its self-government.” (Gibbons: 230)

Bajo los dos monarcas Stuart la visión más controlada del teatro isabelino, con su pináculo en la obra de Shakespeare, se vuelve menos complaciente y la ‘morality play’ resurge—por ejemplo en las tenebrosas tragedias de John Webster o las comedias de Ben Jonson—sólo que permitiendo el triunfo del Vicio sobre la asediada Virtud:

Even morally appropriated rewards and punishments do not help us get our bearings, for they are too grotesque to suggest a natural process. Playwrights work for the effect of the moment, even if it means being flippant or sensational. The result is a fragmented vision: at its best, the legitimate reflection of a fragmented world; at its worst, mere writing for effect. The art that Shakespeare consolidated is starting to break apart. (Leggat: 105)

El dramaturgo se encuentra a merced de la autoridad absoluta de la Corte para la que no cabe respetar la autoridad literaria, artística ni ideológica del teatro, y pierde además el apoyo popular, dada la cada vez más marcada marginación del teatro público, la ascendencia del privado y la propia ambición del autor por afianzarse en los círculos de la Corte. Pese a los esfuerzos de Philip Massinger, John Ford, James Shirley, Ben Jonson y Richard Brome por mantener la diversidad de públicos y reforzar la función

moral del teatro, sobre todo ante las triviales obras de William Davenant y Thomas Killigrew destinadas al público ‘Cavalier’ o cortesano, se presenta la ocasión para que quienes siempre se han mostrado escandalizados por su impacto público casi acaben con la escena.

Los graves disturbios a los que el autoritarismo de Charles I lleva al país encuentran un reflejo en la crítica anti-monárquica de algunas obras, pero para la parte de la sociedad civil que se opone con más fuerza a la monarquía—los disidentes religiosos burgueses, especialmente los puritanos—el teatro ha agotado su crédito moral y no merece más que su prohibición. Ésta llega en 1642, precediendo en sólo cinco años el mayor golpe teatral de la época: el ajusticiamiento público del rey por parte de los puritanos.

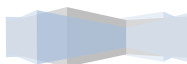
El Renacimiento, la época Tudor-Stuart, nos ha legado aparte de una impresionante lista de obras y autores de interés, la mayor singularidad del Teatro Inglés: William Shakespeare. Curiosamente, según Marvin Carlson (247) sólo el novelista ruso Leo Tolstoy parece haber levantado la voz en contra de la entronización de Shakespeare por parte del Romanticismo anglo-alemán. En su ensayo *Shakespeare y el Teatro* (1906) Tolstoy condenó la obra del Bardo a causa de su carencia de una visión unificadora y de su superficialidad respecto a la religión y la posición del hombre en el mundo, además de condenar su transformación por parte de los románticos en un modelo de pernicioso imitación que llevó al teatro literario del siglo XIX a un peligroso callejón sin salida. Las más de 20.000 entradas sobre Shakespeare en la base de datos de la Modern Language Association, la larguísima filmografía compilada por Kenneth S. Rothwell (1999) y la absoluta posición de preeminencia ocupada por Shakespeare en el canon ya no inglés, sino universal, tan encarnizadamente defendida por Harold Bloom, indican que el culto está animado hoy por una imparable motor que hace cualquier reevaluación al estilo de Tolstoy prácticamente imposible.

No se trata de decir que Shakespeare no merece este puesto de honor en las letras universales, pese a que seguramente no toda su producción tiene la misma brillantez que obras cumbres como *Hamlet* o *King Lear*, por nombrar dos ejemplos sobresalientes. Se trata de comprender a qué se debe este culto extraordinario, seguido en la Literatura en lengua inglesa sólo por los cultos a John Milton, Charles Dickens o James Joyce,

situados a una insalvable distancia de Shakespeare. La tesis del ensayo de Tolstoy es que la transformación del dramaturgo Will Shakespeare—actor de formación académica no universitaria, buen entendedor de la mecánica de la acción, poeta de primera clase—en el icono SHAKESPEARE es un accidente de la historia, en concreto de una batalla literaria y política entre Francia, Alemania e Inglaterra. Y esta es una posición que merece una cierta reflexión, sin que por ello las obras de Shakespeare desmerezcan un ápice toda la atención que reciben.

Shakespeare no dejó de ser escenificado nunca en la escena jacobea o carolina, si bien la Restauración, y en especial John Dryden, legitimó la práctica de adaptar y retocar sus obras, práctica a la que el propio Shakespeare no era ajeno, ya que solía usar obras de dramaturgos y de otros escritores anteriores como base de las propias. En la segunda mitad del siglo XVIII, los románticos alemanes encontraron en su genio proteico un ejemplo vigoroso de teatro al margen del Neoclasicismo y le ensalzaron por ello como alternativa, al tiempo que los ingleses, liderados por su actor estrella David Garrick, se lanzaban al empeño de reconstruir la figura de Shakespeare como la del gran dramaturgo nacional.

Garrick, quien luchaba por convertir su teatro de Drury Lane en la cúspide de la escena londinense y el centro del culto bardolátrico, fue el organizador en 1769 del primer Jubileo shakespeariano en Stratford, evento que marcó un punto de inflexión en un proceso iniciado casi cuarenta años antes con las primeras reediciones de los supuestos textos ‘originales,’ algo prácticamente irrecuperable dado el paradójico poco interés de autor en transmitir su obra a la posteridad. Garrick usó a Shakespeare para su propio proyecto, que no era sino ofrecer teatro literario de calidad en competencia con la atractiva oferta de su rival Covent Garden, centrada en el espectáculo visual y/o musical. Inglaterra estaba, por su parte, literalmente embarcada en su propio proyecto de expansión imperial, para el cual el desprestigio político-cultural de su gran rival, Francia, era un objetivo estratégico de gran importancia. Shakespeare se convirtió así en el arma definitiva en esta guerra imperialista, ganada a principios del siglo XIX por Wellington en el campo de batalla napoleónico y por Coleridge—primer gran defensor de Shakespeare como genio romántico—en el crítico-literario.



Simon Shepherd (87-121) da cuenta de los ambiguos efectos de la bardolatría sobre la imagen de la escena renacentista inglesa recibida por la posteridad. Según explica Shepherd, la rediviva pasión por Shakespeare del siglo XVIII no se extendió a sus contemporáneos, con lo que se obvió la apreciación de sus puntos en común. Las luces de la obra shakespeariana se atribuyeron, así pues, a su excepcionalidad, y las sombras a la presencia de la relativamente desconocida cultura isabelina. A la larga, el interés que William Shakespeare despertó tuvo efectos positivos para la recuperación del teatro anterior a su obra, incluyendo el teatro medieval, dado que directores como William Poel recuperaron ese teatro olvidado en el curso de su búsqueda de una respuesta a la pregunta de qué clase de vida teatral rodeó al Bardo.

El teatro shakespeariano de Poel era, de hecho, una respuesta elitista a la moda de escenificar a Shakespeare en producciones históricamente correctas de apabullante escenografía pictórica, moda iniciada por Garrick y que culminó en la época victoriana tardía gracias a la imponente tecnología escénica de la Inglaterra industrial. Esa misma insufrible riqueza escénica decimonónica fue, precisamente, la que llevó a Samuel Coleridge y a Charles Lamb a predicar la peregrina idea de que el teatro de Shakespeare era más apropiado para la lectura privada que para la escena pública. A diferencia de ellos, Poel pudo imaginar una solución teatral al problema de cómo hacer compatible de nuevo la poesía de la palabra y la sencillez del escenario isabelino, rechazando este Shakespeare espectacular pero también al público popular que lo siguió a lo largo del siglo XIX. Con el inestimable apoyo del revolucionario escenógrafo Edward Gordon Craig, Poel fue el primero de los grandes directores shakespearianos y la piedra de toque en la construcción del Shakespeare del siglo XX, proceso que culminó en los años 80 con la inauguración de la sede de la Royal Shakespeare Company en el abstracto Barbican de Londres.

Para los espectadores del siglo XIX, William Shakespeare era tanto la excusa para una velada teatral de primera categoría como el gran icono de la patriótica cultura nacional de la Gran Bretaña Imperial. Para los autores románticos y para gran parte de los del período victoriano, Shakespeare era un modelo de dramaturgia impecable contra cuyas sólidas paredes chocaban los dramas en verso que pretendían revivir el esplendor poético isabelino en plena época industrial. Para el siglo XX, en el que se ha escrito muy

poco teatro en verso en inglés con la excepción de los minoritarios experimentos de T. S. Eliot, Christopher Fry, W. B. Yeats en Irlanda o Maxwell Anderson en Estados Unidos, Shakespeare no ha sido un modelo a imitar, sino una pieza central del sistema educativo y teatral patrocinado por el gobierno, desde el nivel de la escuela primaria a la universidad, sin olvidar la RSC.

Shakespeare, como dirían muchos jóvenes estudiantes, ‘entra’ en el examen, lo mismo que Cervantes en España, y su ubicuidad en el curriculum académico es lo que garantiza que siempre haya un público para las obras y para las películas. Esto no quiere decir que no sea un gran placer leer o ver sus obras, sino que, una vez más el *placer*—evidente para el público victoriano—se ha subordinado al *deber* cultural de asimilarlas, sin que la próspera industria académica shakespeariana sepa explicitar con claridad qué ganamos con incluir a Shakespeare en nuestra educación pública como estudiantes, o en la personal como lectores. La respuesta—la base de la docencia que propongo aquí—no debe ser otra que poder tener la ocasión de *disfrutar* de su mundo por sí mismo pero también como llave de entrada al riquísimo universo renacentista del que Shakespeare es el exponente máximo y no una singular excepción.

### **Teatro Inglés de la Restauración y del siglo XVIII**

El hecho de que para la dinastía de los Stuart la Corona y la escena guardaran siempre una estrecha relación, se pone especialmente de manifiesto en el momento de la Restauración, el año 1660, cuando se reintegra al público inglés no sólo su monarca legítimo, Charles II, sino también la vida teatral. Es el propio Charles II, exiliado en Francia en la etapa más activa del Neoclasicismo francés, el que se ocupó de reinstaurar el teatro, otorgándoles a sus cortesanos William Davenant y Thomas Killigrew sendas patentes para dirigir las dos únicas compañías—Duke of York’s Men de Davenant y King’s Men de Killigrew—que operaron en Londres, es decir en Inglaterra, durante años.<sup>4</sup> Richard W. Bevis (1988: 18) aclara que, pese a su ilegalización, durante el período 1642-1660 la actividad teatral no cesó del todo. Un pequeño grupo de actores montó constantes acciones de protesta, aparte de que, como ya he observado, las obras siguieron circulando como volúmenes impresos. Paradójicamente fue el teatro musical

el que contó con la protección de un importante ministro puritano, quien permitió a Davenant ofrecer en un espacio privado su obra *The Siege of Rhodes* (1656), técnicamente un melo-drama (obra hablada con canciones), que sería más tarde la gran inspiración para la tragedia heroica popularizada por John Dryden y que ya contó con la presencia de actrices—la gran novedad de la escena de la Restauración.

La sombra del teatro francés se alarga sobre el inglés entre 1660 y 1700. A los efectos del exilio del rey, que regresó con unos gustos y un criterio teatral perfilados en París, se sumó el creciente poderío político de la Francia del Rey Sol Luis XIV (1643-1715, auto-proclamado monarca absoluto en 1661, y la brillantez de su teatro, cimentado en las obras de Corneille (1606-84), y de los protegidos del rey, Molière (1622-73) y Racine (1639-99). Paradójicamente, fueron sus éxitos los que originaron los grandes debates en torno al Neoclasicismo, que estallaron con el estreno en 1637 de la popular obra *Le Cid* de Corneille. Este autor ofendió a los puristas enmarcados en la nueva institución de la Académie Française—un proyecto del Cardenal Richelieu—porque, al intentar observar la unidad de tiempo, amalgamó una cantidad improbable de incidentes en un solo día y, sobre todo, porque su heroína Chimène aceptaba casarse con Rodrigo, quien se hacía acreedor del estatus de héroe pese a haber asesinado al padre de su amada. Corneille se defendió de los ataques argumentando que su final respondía a la historia tal como ocurrió y la Académie le respondió sentenciando que el buen teatro no tiene nada que ver con la historia sino con la justicia poética y el decoro moral.

El verdadero conflicto en esta batalla era el enfrentamiento entre la autoridad del dramaturgo, respaldada por su público, y la autoridad sobre el texto y los gustos populares del experto oficial. La obra que alcanzaba el éxito popular pese a romper con las reglas de las unidades u ofrecer ejemplos poco morales se condenaba, estableciéndose así la superioridad de la teoría sobre la práctica. Este proceso llegó hasta el punto de que *Dissertation sur la Condemnation des Spectacles* (1640)—el texto en el que el protegido de Richelieu Francois Hédelin, Abbé d'Aubignac, presentó su proyecto para el teatro nacional que esperaba dirigir como alternativa a la ‘descontrolada’ escena parisina—se transformó en 1657 en la guía para los aspirantes a dramaturgo *Pratique du Théâtre*. Corneille, quien defendía una aproximación a Aristóteles en la que primaran sus referencias al placer en el teatro, atacó a fondo la presunción de d'Aubignac de saber

más que los propios autores. El crítico Pierre Bayle defendió la lectura hedonista que Corneille hizo de Aristóteles en la siguiente generación, pero los defensores del Neoclasicismo aristotélico conservador como René Rapin con sus *Refléxions sur la Poétique* (1674) u horaciano–Nicolas Boileau-Despréaux con su *Art poétique* (1764)–siguieron imponiendo los criterios explicitados por d’Aubignac.

Tal como ya había hecho constar Ben Jonson, el dramaturgo inglés sentía en el siglo XVII la necesidad de contar con unas reglas, pero sentía mucha menor necesidad de ceñirse estrictamente a ellas. En cualquier caso, durante la Restauración el impacto del teatro francés y de las teorías neoclásicas hicieron mella en Inglaterra y propiciaron una profunda reflexión sobre la naturaleza del arte teatral, en gran parte encaminada a distinguir el modelo francés del modelo nativo inglés. Según el modelo francés la obra de calidad está perfectamente estructurada y sujeta a las unidades aristotélicas de lugar, tiempo y acción, obedece las nociones de verosimilitud, decoro (lenguaje adecuado a cada género y personaje) y ‘bienseñance’ (caracterización acorde con la realidad social), se basa en el diálogo más que en el desarrollo de una trama activa y, especialmente en el caso de la tragedia, está escrita en pareados, por supuesto, rimados. El modelo inglés tiende a la irregularidad en cuanto a su estructura, unidades, y caracterización, combina acción y diálogo en proporciones más equilibradas, acaba abandonando el pareado o ‘heroic couplet’ en favor del ‘blank verse’ para la tragedia, y, lo más importante en cuanto a su impacto moral, tiene pocos reparos a la hora de romper el preceptivo decoro, sobre todo la comedia. Quienes debaten las diferencias entre el teatro inglés y el francés durante la Restauración se encuentran inevitablemente con el escollo de la obra de Shakespeare, que, aún escapando a toda regla, es siempre admirada por la riqueza de su lenguaje poético.

La discusión de los méritos de uno y otro modelo se inicia en el exilio francés con el prólogo neoclásico de Davenant para su propia obra *Gondibert* (1650) y la carta pública que Thomas Hobbes escribe a modo de respuesta. El debate pasa a suelo inglés con otro prólogo, el de Richard Flecknoe para su obra *Love’s Kingdom* (1664), “A Short Discourse of the English Stage,” donde también defiende el modelo francés. Éste gana adeptos entre 1674 y 1684 cuando la *Art Poétique* de Boileau, la *Practique* de d’Aubignac (traducida como *The Whole Art of the Stage*) y el libro de Rapin (traducido

como *Reflections on Aristotle's Treatise of Poesie*) convencen a Thomas Rymer, el editor en 1678 de las obras de los favoritos del público Beaumont y Fletcher, de que el modelo inglés es inferior. El principal autor dramático del momento, John Dryden, se suma al debate con en 1679 con su prólogo para *Troilus and Cressida*, “The Grounds of Criticism in Tragedy,” uno de los primeros ensayos ingleses que considera de modo crítico los preceptos aristotélicos. Dryden coincidía con Rymer en la necesidad de fijar unos patrones aceptables para la práctica teatral, patrones que siguió con gran fidelidad en el caso de la tragedia heroica rimada, pero nunca consiguió alinear esta necesidad con su evidente admiración de Shakespeare. En 1688, por ejemplo, defendió el modelo flexible de Shakespeare en otro texto clave *Essay of Dramatic Poesy*, si bien cambiaría de nuevo de opinión en relación a las unidades de tiempo y espacio.

La comedia entró en el debate con el ensayo de Sir William Temple *On Poetry* (1690), donde argumentaba la inferioridad de la comedia francesa en vista de la vivacidad de la comedia inglesa, la excentricidad de sus situaciones y personajes, y su libertad de expresión, opinión también defendida por el dramaturgo William Congreve en su ensayo *Concerning Humour in Comedy* (1695). Paradójicamente, sólo tres años más tarde esa misma libertad de acción y de expresión era condenada sin paliativos por el clérigo Jeremy Collier en *A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage*, un ataque contra la comedia inglesa que pedía una inmediata reforma de su relajada moralidad.

La denuncia de Collier fue la culminación de una serie de protestas en contra del teatro, cuya motivación hay que buscar en una mezcla de, inevitablemente, factores políticos y comerciales. La ‘Glorious Revolution’ de 1688, por la cual el católico y absolutista James II Stuart fue depuesto en favor de su hija Mary y su esposo protestante William, de la holandesa casa de Orange, supuso el final del contacto entre la Corona y la escena, por la que los nuevos monarcas no sentían inclinación. Aún más importante es el hecho de que la incruenta revolución supuso un cambio en el equilibrio de poder, por el cual el Parlamento y sus incipientes partidos políticos pasaron a detentar el verdadero dominio sobre los destinos de Inglaterra por encima de la Corona, que empezó a asumir con Mary y William el papel de monarquía parlamentaria. La reestructuración del poder significó también el ascenso de la burguesía, cuyos valores morales y religiosos se

acercaban más a los del puritanismo que al liberalismo de la aristocracia. Collier fue, pues, la punta de lanza de una renovación moral burguesa de la escena encaminada a expurgarla del libertinaje aristocrático y a adecentarla para su nuevo público.

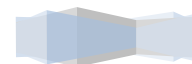
Esto no significa que los teatros de la Restauración fueran aristocráticos. Su público era socialmente heterogéneo, si bien hasta el fin del siglo XVII continuó predominando su componente aristocrático y, por lo tanto, sus gustos. La protesta—casi pánico moral—que desató Collier es una señal clara de cómo también en las salas de teatro se consiguió un nuevo equilibrio de poder, que pasó a manos de la creciente burguesía. Esta protesta tuvo mucho que ver también con el intento de los gestores teatrales de expandir el público para su limitado negocio abriéndolo hacia las clases sociales inferiores, algo que la burguesía no estaba dispuesta a tolerar, puesto que quería transformar el teatro en el espacio donde escenificar su triunfo social. El ascenso de los teatros privados de la primera mitad del siglo XVII, la reforma escénica burguesa de principios del siglo XVIII y la posterior de finales del siglo XIX son parte de un constante proceso de negociación entre el teatro y las clases sociales dominantes en la que se excluyen los valores de las otras clases, e incluso su presencia física, para asegurar la exclusividad del entorno teatral como expresión de los valores de la clase hegemónica.

La interpretación que Peter Womack (122-57) hace del teatro inglés de la Restauración unifica factores diversos tales como la realidad del espacio escénico, su impacto en el trabajo de los actores, la relación entre autor y público, y el contenido de las obras bajo la rúbrica de la erotización de la escena, que fue, precisamente, lo que despertó el pánico moral. No se trata sólo del hecho de que la nueva presencia de las actrices, desconocida hasta entonces para el teatro inglés, introdujera un elemento sexual en la representación, sino del hecho de que las limitadísimas dimensiones del negocio teatral condujeron a una búsqueda frenética de la novedad constante en la que el autor jugaba el papel del marido desesperado por complacer a su experimentada y cada vez más aburrida esposa, el público: “Doing a play appears, like sex, as an act whose meaning is not derived from some external referent which it is to denote, but develops through the vigour and inventiveness with which the connection itself is made.” (Womack: 135)



Las reducidísimas dimensiones de las salas de teatro—especialmente el Drury Lane de Wren—y la cercanía de los bancos del ‘pit’ respecto al escenario forzaban la intimidad física entre los propios miembros del público, y entre público y actores, iluminados, además, de manera uniforme por la luz de las velas. A la falta de separación lumínica entre escenario y público se sumaba el hecho de que los actores trabajaban en las comedias<sup>5</sup> en un área situada delante del arco proscénico, prácticamente en el centro de la sala y físicamente contigua al ‘pit,’ en la que estaban tan expuestos a la mirada erotizante del público como lo están hoy los modelos en la pasarela. La familiaridad entre el público, un grupo relativamente reducido que sólo podía escoger entre dos teatros y que acudía a ellos con gran frecuencia, y los actores era muy pronunciada, lo cual explica en parte la superficial caracterización de las obras, con personajes pensados para determinado actor o actriz más que en función de las necesidades internas dramáticas. “In other words,” Womack señala, “the social and sociable network of gazes, linking boxes, pit, stage and galleries, is eroticized; the dialectics of playgoing—seeing and being seen, spectatorship and sartorial display—are specified as exchanges of sexual energy.” (127) Para Charles II, cuya más conocida amante fue la famosa actriz Nell Gwynne, no había duda alguna de las connotaciones eróticas de la escena.

El sistema de duopolio establecido por este monarca en 1660 había limitado el teatro legítimo protegido por la ‘Royal Patent’ a dos salas para facilitar el trabajo censor del Master of Revels. Sin embargo, como estrategia de negocio el duopolio era nefasto, ya que la imposibilidad de expandir la actividad teatral y el hecho de que en cada función se veían los mismos rostros, fueran del público o de los actores, significaba que los autores se veían obligados a producir nuevas obras con gran rapidez, que pasaban al olvido con tan sólo unas pocas funciones y que, además no podían generar más que unos modestísimos ingresos ya que el autor sólo cobraba si se llegaba a una tercera función.<sup>6</sup> No valía la pena en términos artísticos invertir demasiada energía creadora en ellas, por lo que el teatro de la Restauración funcionaba a base de modas en las que se establecía una nueva fórmula hasta que las infinitas variaciones sobre ella—la novedad sin innovación—la agotaban. Pretender que la obediencia a las unidades aristotélicas o a la moralidad cristiana en tal entorno de trabajo fuera constante crucial tenía, evidentemente, poco sentido para el agobiado autor.



Como es lógico para un teatro que resucita de sus cenizas tras dieciocho años de prohibición, en un primer momento se usó el recurso de recuperar los textos del pasado sobre todo los de Jonson, Shakespeare, y el dúo Beaumont y Fletcher. Richard Bevis especifica que entre 1660 y 1700 se revivieron 120 obras antiguas, pero se estrenaron 440 nuevas, señalando con un punto de malicia que el ‘revival’ no fue más extenso porque a los autores que bebían de las fuentes impresas rozando el plagio no les interesaba ser descubiertos (1988: 13). El impacto del neoclasicismo hizo que, en todo caso, la copia se convirtiera en nueva creación literaria a través de la adaptación que, por ejemplo, Dryden hizo en *All for Love* (1677) de *Antony and Cleopatra* de Shakespeare. La adaptación era un signo visible de la ambivalencia de la admiración que la Restauración sentía por el legado teatral y parece demostrar que ni la monarquía ni el teatro podían restablecer sus lazos con el pasado sin pasar por una profunda reescritura—tan profunda que las hiciera nuevas, de modo que “the attempt at cultural nostalgia actually produces cultural innovation.” (Dobson 2000: 50) Del mismo modo, la adaptación de las obras extranjeras coetáneas produjo variaciones dentro de parámetros nacionales ingleses. Tanto el teatro francés de Corneille, Molière o Racine como el español, sobre todo la comedia de intriga y las obras de capa y espada sobre cuestiones de honor, fueron influencias constantes a lo largo de toda la Restauración, pero no por ello (o al contrario, precisamente por ello) se dejó de construir una dramaturgia específicamente inglesa.

Las tragedias de la Restauración sugieren que la sociedad inglesa buscaba en la ficción del teatro la heroicidad que no encontraba en su seno. La ‘heroic play’, género que aspiraba a suplir esa demanda “was to be a kind of grand opera without music, a splendid artifice in which monarchs, nobles, and generals of astonishing virtue or evil endured momentuous conflicts of love and honour while nations quaked and audiences admired the magnificence of the thought, language, scenes, and costumes.” (Bevis: 40) Este género alcanzó su máxima popularidad entre 1672-1685, sobre todo gracias a la entrega de autores como su gran impulsor John Dryden (1631-1700), Elkanah Settle (1648-1724), Nathaniel Lee (c. 1645-1692), John Banks (1653-1706) o Thomas Southerne (1659-1746), quienes a la larga pasarían a cultivar la tragedia. La ‘heroic play’ fracasó tanto por la artificialidad de su lenguaje rimado como de sus rebuscadas

tramas, de los que ya se burlaba sin piedad *The Rehearsal* (1672), de modo que el propio Dryden la sentenció a muerte, volviendo al ‘blank verse’ isabelino y sacrificando la grandiosidad operística en favor de un sentimentalismo más moderado. Thomas Otway (1652-1685) se sumó a los autores mencionados anteriormente para crear tragedias que intentaban despertar la piedad y el terror de su público según los principios aristotélicos, pero que no consiguieron conectar del mismo modo que las comedias. Esto fue así debido a su pomposidad y, no hay que olvidarlo, a la complicada situación política que afectaba de lleno al género de la tragedia, más preocupado por la cuestión del poder que la comedia. Por otra parte, la tragicomedia, género fuera del marco neoclásico y definido como una obra seria al estilo de la tragedia con final feliz de comedia, pasó por años de popularidad entre 1678 y 1694, narrando sobre todo historias de amor.

En términos generales, la comedia de la Restauración se escribe en prosa o en verso bastante libre, se sitúa en Londres y en el presente, y trata de personajes aristócratas y de la City que pueden describirse como el parangón de las modas del momento. Las tramas se centran muy a menudo en intrigas sexuales y retratan una alta sociedad que entiende el matrimonio como un contrato comercial y que no por ello está dispuesta a renunciar al placer sexual, buscado y encontrado fuera del vínculo conyugal dado que el divorcio no es una opción. En los primeros años de la Restauración, se favorece la comedia inspirada en los populares Beaumont y Fletcher y la comedia de intriga al estilo español, pero la comedia inglesa de la Restauración empieza de hecho con Sir George Etherege (c.1636-1692), autor de títulos tan significativos como *She Would if She Could* (1668) o *The Man of Mode or Sir Fopling Flutter* (1676), y con William Wycherley (1641-1715), genio del ‘repartee’ (o diálogo de ingenio) en comedias como *The Country Wife* (1675) y *The Plain Dealer* (1676). El segundo momento de esplendor se vive en la década de 1690, con comedias como *The Provoked Wife* (1697) de Sir John Vanbrugh (1664-1726), si bien decae a partir de *The Way of the World* (1700) de William Congreve (1670-1729)—la que provoca el ataque de Collier—pese a que *The Beaux’s Stratagem* (1707) de George Farquhar (c. 1677-1707) lleva su espíritu hasta el siglo XVIII.



El principal problema que sufre el género de la tragedia durante la época de la Restauración es el hecho de que los padecimientos de sus heroicos personajes principales están demasiado alejados de los intereses del público, razón por la cual la tragedia deja paso al sentimentalismo y a las situaciones de la vida burguesa a lo largo del siglo XVIII. El problema de la comedia parece ser todo lo contrario: está tan cerca de la actitud cínica de las clases altas del momento hacia el matrimonio que no permite la idealización del amor y de la sexualidad que el culto burgués de la virtud requiere. Los autores, que no intentan transmitir mensaje ideológico alguno sino satisfacer a un público que disfruta viendo en escena el tipo de vida sexual desordenada que ve a su alrededor, reciben con una cierta perplejidad el ataque moral burgués, que sí es ideológico:

Historically suspended between a residual courtly authorization which is incompatible with its economic position, and an emergent bourgeois authorization which is incompatible with its social position, [comedy] takes the fool's option and accepts the disreputable privileges of living with no authorization at all. Its only justification is pleasure: that ideological penury is the basis of its sexual metaphors, and also the source of its vitality. (Womack: 139)

En lugar de esa vitalidad, la burguesía exige modelos positivos de virtud. Al autor no le queda otro remedio que complacer a un nuevo público que desea poder identificarse con los personajes y que rechaza como escandaloso el placer teatral basado en la ridiculización de la estupidez y en el triunfo del ingenio inmoral preconizados por la comedia de la década de 1690.

Estos valores burgueses son la base sobre la que descansa el proyecto de la formación del canon literario nacional inglés, quizás hasta bien entrado el período de la segunda mitad del siglo XX, y es por ello que la posición del Teatro de la Restauración ha sido siempre problemática dentro de él. “To defend Restoration drama you have to admit both social history and theatrical pleasure into literary criticism” (Shepherd: 178): historia social porque éste es un teatro muy centrado en las necesidades del público del momento, y placer, porque ésta es la principal necesidad de ese público. Como la crítica nacionalista inglesa se resiste durante siglos a dejar que el placer forme parte de su aparato teórico en nombre de criterios neo-puritanos burgueses, el Teatro de la

Restauración, sobre todo la comedia, pasa a ser considerado un episodio aislado dominado por el influjo francés y no, propiamente, parte del canon nacional.

Desde la óptica del presente, la tragedia de la Restauración sigue siendo un problema para el canon, no por su incapacidad de ofrecer valores morales adecuados—que nunca es tan cuestionada como la de la comedia—sino por su rigidez conceptual (sobre todo la ‘heroic play’) y por sus sobredimensionados personajes y situaciones. La comedia, en cambio, ha encontrado un nuevo público teatral, lector y académico, al haber sido redescubierta y reinterpretada como la gran precursora de la representación de la sexualidad dentro de los parámetros del liberal siglo XX. La modernidad, liberada sexualmente, aunque menos culturalmente, le concede a Congreve y compañía la ocasión de ser los últimos en reír y de constatar el fracaso del proyecto teatral burgués centrado en la exhortación de la virtud.

El proyecto teatral burgués empieza efectivamente con Collier y culmina con el despliegue de actividad de David Garrick (1717-79) como actor, autor y gestor teatral, pero ya da signos evidentes de desfallecimiento desde su primer momento, cuando el dramaturgo George Farquhar pone la llaga en el dedo al subrayar en “Discourse upon Comedy” (1702) el hecho de que las obras escritas siguiendo reglas fijadas por los teóricos del teatro—que englobarían desde Aristóteles a Collier—no son nunca grandes triunfos literarios ni teatrales. El teatro de instrucción moral del siglo XVIII se enfrenta al problema en dos frentes simultáneos: flexibilizando las tramas al dar prioridad a la función didáctica sobre la reglamentación neoclásica y acercando los ejemplos morales ofrecidos por las obras al público a base de reforzar la noción de simpatía, apoyada a su vez en el sentimentalismo. Se decreta, así pues, que la comedia pase a despertar la sonrisa y la simpatía sentimental en lugar de la risa causada por el placer del escarnio basado en el ridículo, y que la tragedia abandone a sus aristocráticos protagonistas para dejar paso a los personajes trágicos burgueses.

Quiénes escriben los ‘decretos’ son Richard Steele (1672-1729) con sus artículos en *The Tatler* (1709-10) y, más específicamente, Joseph Addison (1672-1719) con sus piezas de Abril de 1711 para *The Spectator*, en las que defiende a ultranza la función didáctica de la literatura dramática. Como la teoría no puede fructificar sin la práctica teatral, el propio Steele ofrece con su obra *The Conscious Lovers* (1722) un nuevo

modelo de comedia romántica alejado de la risa cruel, pero que apenas puede llamarse teatro cómico dado su exceso de elementos sentimentales. Esta obra que trata de los problemas amorosos de un joven aristócrata y su amada, una huérfana que resulta ser la hija de un rico mercader, culmina en el matrimonio entre ambos simbolizando así la deseada fusión de intereses aristocráticos—sobre todo los de la aristocracia rural—y burgueses. En cuanto a la tragedia, la obra romana de Addison *Cato* (1713) es bien recibida pero hasta el estreno de *The London Merchant* (1731) de George Lillo, obra que narra la caída de un joven aprendiz de mercader en brazos de una egoísta ‘femme fatal’, no aparece un texto capaz de poner en práctica la máxima de que la tragedia debe reflejar la vida burguesa. Lillo no tiene demasiados seguidores en la Inglaterra del siglo XVIII pero consigue despertar el interés de Diderot en Francia y Lessing en Alemania, creadores del teatro burgués trágico que retorna a la escena inglesa ya a principios del siglo XIX convertido en melodrama (Bevis: 140).

El negocio y no la teoría es, por supuesto, el motor de la vida teatral y ésta se acaba adaptando siempre a las demandas del público para seguir existiendo. A poco de iniciarse el siglo, en 1708, se fusionan de nuevos las compañías gestionadas por Christopher Rich y el actor Thomas Betterton, quien regresa entonces a Drury Lane. Hacia 1730 la actividad ha crecido con 5 teatros en total, pero un nuevo Licensing Act los limita a dos en 1737: Drury Lane y Covent Garden-Haymarket, especializado en ópera. John Rich pasa de gestionar el primero al segundo (1732-1761), donde se dedica a desarrollar el teatro de espectáculo, mientras que años más tarde cae en las manos de David Garrick la gestión de Drury Lane (1747-76), en la que le sucedió el autor Richard Brinsley Sheridan, ya en el período en que Thomas Harris era propietario del Covent Garden.

David Garrick intentó contrarrestar el impacto del popularísimo teatro espectacular de Rich con un teatro basado en el texto, al que contribuyó un nuevo estilo de actuar. Éste se aleja de los excesos declamatorios y se acerca un tanto al naturalismo, haciendo que la presencia del personaje domine la del actor, y no al revés como era más habitual. Garrick es quien acaba expulsando a los espectadores del área escénica, quien introduce el vestuario histórico adecuado a cada obra y, sobre todo, quien solemniza la entronización de Shakespeare con el ya mencionado Jubileo de 1769. En la siguiente

década, sin embargo, la de los 1770, el poder de la atracción del espectáculo acaba dominando la escena y tanto Drury Lane como Covent Garden se lanzan a extensos proyectos de ampliación para poder cubrir con una mayor afluencia de público los gastos crecientes de escenificación. Las sucesivas ampliaciones obligan a los actores, perdidos en medio de grandes espacios que tienen que llenar con su voz y figura, a dejar de lado la sutileza de Garrick para inventar un vocabulario de gestualidad y dicción desmedidas. Los actores tienen que competir, además, con los efectos especiales de modo que se puede decir que “from the 1770s it was less an ‘actors’ age’ than the scenists’ and machinists’.” (Bevin 106)

Como demuestran los ensayos de Addison y Steele, la naciente prensa burguesa ejerció una importante influencia sobre el teatro al dar forma a la opinión pública que garantizaba su supervivencia tanto a través de ensayos teóricos como de críticas teatrales. La burguesía impuso así una sutil forma de auto-censura a la que se adaptaron los autores en su esfuerzo por mantener su modo de vida, coartado también por la omnipresente censura estatal. Entre 1700 y 1715 hubo un período de mutuo acomodo, seguido por una cierta relajación de la actividad del Master of Revels entre 1715 y 1737, con esporádicos intervalos algo más agitados. En este segundo período se representaron obras sin someterlas al paso de la pre-licencia y se inauguraron nuevos teatros fuera del duopolio de la patente oficial, tales como el Little Theatre en Haymarket. Esta sala asumió el papel de oposición política a la gestión del Primer Ministro Walpole, especialmente a través de las farsas de Henry Fielding, el dramaturgo más popular de la década de 1730. Finalmente cansando de tanta burla, Walpole promulgó la nueva Licensing Act de 1737 que impuso de nuevo la pre-licencia y el duopolio, además de acabar indirectamente con la carrera teatral de Fielding, quien pasó entonces a sentar las bases de la novela inglesa. La ley de censura barrió el tema político de la escena, y complicó enormemente la supervivencia de la tragedia hasta el punto de que la mayoría de ellas se escribieron en el siglo XVIII en su segunda mitad. Walpole, además, situó de nuevo al teatro en la misma posición de vulnerabilidad comercial que tenía a finales del siglo XVIII al limitar la actividad a las dos grandes salas (pese a que en las provincias se abrieron nuevos teatros) y al reducir el número de estrenos.



El criticado sentimentalismo de las comedias y tragedias del siglo XVIII se debe en parte al peso de la censura, que hacía inviables tratamientos y temas maduros, pero también a la mayor presencia del público femenino burgués, cuyos gustos condicionaron también la novela a partir de la década de 1740. *Love's Last Shift or the Fool in Fashion* (1695) del actor, autor y más tarde mánager teatral Colly Cibber (1671-1757) parece haber sido la primera comedia sentimental, al ofrecer como ejemplo de virtud, muy pronto parodiado, una paciente esposa que consigue apartar con mucho amor a su casquivano esposo de la tentación sexual. Nicholas Rowe (1674-1718) encontró un clima mucho más favorable para la recepción de sus 'she-tragedies' *The Fair Penitent* (1703), la primera de corte burgués previa a Steele, o *Lady Jane Grey* (1715). Tanto en un género como en otro se trataba de narrar las tribulaciones de héroes y heroínas virtuosos capaces de despertar la simpatía del espectador con sus problemas.

La comedia, en cualquier caso, pasó en las tres primeras décadas del siglo XVIII por un período de gran actividad, caracterizado no obstante por el uso de fórmulas de éxito probado, dado el poco interés de público y censor en la innovación. El gran éxito de la época fue la 'ballad opera' de John Gay *The Beggars' Opera* (1728), obra cómica que se atrevió a contar con un héroe bígama salteador de caminos. Tras la promulgación de la Licensing Act del 37, la comedia se impuso una fuerte auto-censura que la privó de fuerza, de modo que no volvió a ofrecer textos de sustancia hasta la década de 1760, en la que entraron en competición la comedia defensora de la risa de Oliver Goldsmith (c. 1730-1774) y Samuel Foote (1720-77), la comedia sentimental de Hugh Kelly (1739-1777) y Richard Cumberland (1732-1811), y las óperas cómicas de Isaac Bickerstaffe (1733-c.1808).

El anónimo "Essay on the Theatre" (1773), atribuido a Goldsmith, criticaba la superabundancia de la comedia sentimental y la carencia en la escena inglesa de comedias que invitaran a la risa. El éxito de la comedia de Goldsmith *She Stoops to Conquer* (1773), defendida por Samuel Johnson, y, poco más tarde, de las obras de Richard Brinsley Sheridan *The Rivals* (1775), *The School for Scandal* (1777) y *The Critic* (1779), que claramente recuperaban el espíritu burlón de la comedia de la Restauración, ha creado la falsa impresión de que la comedia sentimental pasó a mejor vida en la década de 1770, pero lo cierto es que esta impresión es incorrecta. Por su

parte, la tragedia, que intentó los caminos del Neoclasicismo con *Cato* y del drama burgués de Lillo, cayó en esta etapa en la sobreexplotación del patetismo y de los temas heroicos, por otra parte menos inconvenientes para la censura.

Como ya he apuntado, la simpatía por parte del espectador hacia los atribulados personajes virtuosos de comedias y tragedias tiene una importancia capital en el teatro didáctico moral del siglo XVIII, por la simple razón de que sin identificación con el héroe o la heroína virtuosa el público no podría asimilar el mensaje moral. El teatro del XVIII se basa, en suma, en la manipulación de la respuesta afectiva del espectador, lo cual acaba llevando a los teóricos de esta época a evaluar cuestiones tales cómo cuáles son los límites entre placer y la predisposición a la didáctica moral en el consumo de comedias y tragedias por parte del público.

Es relativamente fácil controlar a los autores para que produzcan textos moralizantes a través de la censura y de los órganos de opinión pública, pero no es tan sencillo convencer al público de que su deber es educarse moralmente, por lo cual hay que usar un cierto grado de placer para atraerlo al teatro y hacerle tragar, por decirlo así, el anzuelo moral. El éxito de la comedia sentimental subraya el problema latente: a la larga el placer de la simpatía sentimental—el anzuelo—acaba siendo la principal consideración para el público, y no el mensaje moral, que se diluye progresivamente. El uso creciente de escenografías complejas a partir de 1770 habla de otro tipo de señuelo: el placer visual del espectáculo. Lo que más parece preocupar a los teóricos de la segunda mitad del siglo XVIII es, sin embargo, qué tipo de cebo hace que el público muerda con fruición el anzuelo de la tragedia.

Es por ello que, a pesar del paulatino rechazo de las reglas aristotélicas, la teoría del teatro regresa en cierto modo a Aristóteles, dado que él es el teórico pionero en la descripción de la tragedia como género diseñado para conseguir un efecto emocional: la catarsis. Si presenciar una tragedia es una actividad placentera, mientras que las tragedias de la vida real son contempladas con horror, cabe deducir, como hace el filósofo David Hume en “Of Tragedy,” (1757) que las emociones del arte no son necesariamente las emociones de la vida ordinaria, idea que rompe radicalmente con la mimesis aristotélica. Otro pensador, Edmund Burke regresa con su seminal análisis *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*

(1757) al argumento expuesto por Thomas Hobbes en el siglo XVII, según el cual lo que atrae al espectador no es simpatía sino el placer de poder disfrutar de un peligro del que se sabe a salvo—placer que hoy llamaríamos sádico.

Estas cuestiones tan espinosas desde el punto de vista burgués e ilustrado, vienen acompañadas de los primeros textos teóricos sobre la función del actor, quien, evidentemente, se convierte en una pieza clave en este teatro de identificación sentimental. Si el teatro es el arte de despertar emociones en el espectador hay que considerar no sólo cómo cada género se adapta a tal función, sino además cómo la pieza clave en el proceso de la representación teatral—el actor—contribuye a la instrucción moral y al problemático placer del espectador. El prólogo de Samuel Johnson para su edición de la obra de Shakespeare de 1765—la que le diviniza definitivamente—defiende, precisamente, la mezcla de géneros, argumentando que la función didáctica se refuerza si el texto consigue instruir y complacer al espectador al mismo tiempo. Quien pone en escena la saludable mezcla de géneros shakespeariana es, por supuesto, Garrick, autor del texto pionero *A Short Treatise on Acting* (1744) que precedió a los ensayos de Aaron Hill *Essay on the Art of Acting* (1746) y de Samuel Foote, *Treatise on the Passions* (1747). A lo largo del siglo XIX, de Edmund Kean a Henry Irving, el teatro inglés produce ilustres actores pasionales cuyo arte surge, precisamente, de la extrema identificación emocional entre actor y personaje, efecto habitualmente atribuido al Romanticismo, pero, sin duda, fruto también de la identificación sentimental sobre la que descansa el Teatro Inglés del siglo XVIII.

### **Teatro Inglés del Siglo XIX**

La coronación de Shakespeare como máximo autor teatral y poeta de la lengua inglesa fue obra del siglo XVIII pero alcanzó dimensiones extraordinarias a lo largo del siglo XIX, hasta el punto de que la mayoría de críticos coinciden en opinar que el teatro romántico—muy inclinado hacia la tragedia—fracasó debido al nefasto empeño de los autores en imitar al insuperable Shakespeare. En la segunda mitad del siglo XIX la percepción de Shakespeare como genio poético se mantuvo, pero se combinó con la imagen de este autor como genio teatral, es decir, artífice creador de gran espectáculo y

de grandes personajes adecuados al propio genio interpretativo de los actores victorianos.

El poeta romántico Samuel Coleridge (1772-1834) fue el responsable de la introducción en Inglaterra de la imagen de Shakespeare como genio artístico. Bajo la influencia de las teorías de los hermanos Friedrich y August Schlegel, Coleridge acabó con el problema que suponía la aparente irregularidad shakespeariana propagando la idea de que la unidad de una obra dramática no depende de su coherencia externa, como propugnaban los neoclásicos, sino de la cohesión interna u orgánica de sus elementos, que es tanto más elevada cuanto mayor sea el genio poético del autor dramático. Genios como Shakespeare lo son no porque trabajen al margen de toda norma creativa, sino porque crean las suyas propias, aunando razón e imaginación en el sentido coleridgeano de ‘imagination.’ Coleridge dio también una solución al antiguo problema de la verosimilitud al atribuir la capacidad del público para distinguir entre realidad y representación al mecanismo de la suspensión voluntaria de la incredulidad por parte del espectador, su famoso ‘willing suspension of disbelief.’ Por otra parte, el prólogo de Percy B. Shelley (1792-1822) para su violenta tragedia en verso *The Cenci* (1819) rechazó firmemente la idea de que la tragedia—y, por extensión, el teatro—deba tener un contenido moral y recalcó la opinión de que la belleza del lenguaje poético debe servir como principal criterio teatral y literario.

La tradición crítica romántica persistió hasta mediados del siglo XIX con los escritos de William Hazlitt (1778-1830), Charles Lamb (1775-1834), Thomas De Quincey (1785-1859)—autor de “On the Knocking of the Gate in *Macbeth*” (1823) y “Theory of Greek Tragedy” (1840)—y Leigh Hunt (1784-1859), sin olvidar a Shelley cuyo ensayo *Defense of Poetry* (1821, publicado en 1840) contiene una sección sobre teatro siguiendo líneas similares al prólogo de *The Cenci*. Hazlitt tenía una visión empírica y pragmática de la función crítica, que él entendía como analítica y descriptiva más que como normativa. Según su opinión, expuesta en 1817 en *Characters of Shakespeare’s Plays*, Shakespeare era, sobre todo, un gran creador de personajes cuya identidad es, sin duda alguna, más sólida que la de su esquivo creador. Por su parte, Lamb llegó a argumentar en 1811 en “On the Tragedies of Shakespeare considered with reference to their Fitness for Stage Representation” que, dada su naturaleza poética, las

tragedias de Shakespeare son más aptas para la lectura que para la representación, ya que ésta introduce un exceso de elementos visuales que distorsionan el disfrute de la palabra poética al alcance del lector. Esta particular opinión se fundamentaba en parte en las libertades que el teatro de la primera mitad del siglo XIX se tomó con el texto shakespeariano, a menudo recortado para encajar con las imposiciones de la formidable maquinaria escénica.

Con la excepción muy discutida de *The Cenci*, una tragedia sobre la rebelión histórica de la ultrajada Beatrice Cenci contra su incestuoso padre, el teatro romántico no produjo ningún texto de gran solidez teatral. Desde Blake a Keats, pasando por Byron y Coleridge, los románticos y, en general la mayoría de hombres de letras de la época, esperaban encontrar un hueco en la escena, pero fracasaron al suponer que su talento poético podía compensar su deficiente talento dramático para la tragedia, especialmente escaso en lo que se refiere a crear personajes con una cierta solidez. El Teatro Romántico cayó, pues, en dos grandes trampas: la primera, suponer que Shakespeare es un modelo imitable y, la segunda, no caer en la cuenta, pese a Hazlitt, de que el mejor recurso dramático shakespeariano es la habilidad del autor para evitar que su personalidad domine sobre la de sus personajes. Los autores del período romántico eran demasiado individualistas como para ceder el protagonismo con generosidad a los hijos de su mente. Por otra parte, aunque se siguieron escribiendo tragedias en verso a lo largo del siglo—obra de Thomas Lovell Beddoes, Robert Browning o Alfred Tennyson—la poesía dejó paso en la época victoriana al dominio generalizado de la prosa en todos los géneros dramáticos.

Aunque el Teatro Inglés del siglo XIX suele ser considerado como una época paupérrima en lo que se refiere a la creación de literatura dramática de calidad (con la excepción de su última década) es un período riquísimo en cuanto a la evolución social y cultural de la escena. La aparición del extenso público popular y del abanico de géneros populares que hoy llamamos melodrama significó la eclosión del teatro espectacular concebido única y exclusivamente para satisfacer y fomentar el placer teatral del espectador y, claro está, para generar negocio. La total separación de espectáculo y valores religiosos o morales, la presencia de las clases obreras, y la intensiva comercialización del teatro hizo que las clases medias abandonaran las salas

para refugiarse en la novela. Sólo la ópera francesa e italiana y las actuaciones de los grandes iconos de la escena Romántica—John Kemble (1757-1823), Sarah Siddons (1755-1831) y Edmund Kean (1789-1833)—conseguían romper esporádicamente esa ausencia. Los actores y no los autores eran, en todo caso, quienes imprimían el marchamo de calidad en el relativamente escaso teatro que consiguió atraer al público más exigente.

La limitación del teatro legítimo a sólo dos salas—Drury Lane y Covent Garden—impuesta por la ley de 1737 siguió vigente hasta la Theatre Regulation Act de 1843, cuando se derogó en vista de la presión de los gestores de los otros teatros londinenses, conocidos colectivamente como Minors. Estas salas menores ofrecían todo tipo de espectáculo, desde la ópera bufa al drama hípico—tal género existía—pero se encontraban en una delicada posición dado que las salas mayores podían también ofrecer espectáculo sin que los Minors pudieran competir ofreciendo teatro legítimo o de texto. Las disposiciones legales de 1843 reconocían el derecho de estas salas a ampliar su negocio, algo de imperiosa necesidad en un teatro que consumía cada vez más recursos en la compleja maquinaria escénica requerida por el melodrama.

Las finanzas teatrales y los propios géneros estaban a merced no sólo de los espectadores, sino también del Lord Chamberlain, oficial censor que permaneció muy activo durante todo el siglo XIX. La restricción del teatro legítimo a las dos salas mayores, hizo que muy a menudo los empresarios de las menores introdujeran música y baile en los textos dramáticos, para disimular el hecho de que estaban infringiendo la ley. El ojo avizor del censor y la presión de las clases medias resultó en la trivialización de los temas de las obras, ya que ningún empresario quería arriesgarse a ofender al Lord Chamberlain con temas demasiado serios. La posición del autor en este contexto era, como cabe esperar, muy precaria, ya que se veía obligado a producir una gran cantidad de textos de baja calidad—muchos autores trabajaban a precio fijo para un teatro concreto escribiendo todo tipo de géneros—sin recibir reconocimiento económico, social ni artístico por su labor. La fundación en 1832 de la Society of Dramatic Authors para la protección de sus intereses y la aprobación de la ley Bulwer-Lytton en 1833, que le permitió a Dion Boucicault ser el primer dramaturgo en cobrar derechos de autor, aliviaron un tanto su posición.



El crecimiento del público popular se debió al crecimiento urbano propiciado por la Revolución Industrial y se evidencia en el hecho de que hacia entre 1810 y 1830 se triplicó el número de teatros en Londres, que pasó de 10 a 30. Las salas fuera del circuito respetable, los llamados ‘penny theatres,’ eran unas 80 en la misma década, paradójicamente testigo también de los primeros esfuerzos del actor y mánager William Charles Macready (1793-1873) por imponer en el Covent Garden (1837-39), y más tarde en Drury Lane (1841-43), una práctica profesional de calidad.

Aunque pueda parecer difícil de creer, hasta aquel momento cada actor preparaba e interpretaba su papel como le parecía. Fue Macready quien introdujo la costumbre del ensayo sistemático de toda la compañía bajo la supervisión de una sola persona. Entre él y Charles Kean (1811-1868), actor y mánager del Princess's Theatre (1850–59) impusieron también la moda de los grandes ‘revivals’ shakespearianos de vocación historicista y pictorial, ajustados de nuevo al hasta entonces maltratado texto original. Tanto este teatro espectacular como el melodrama popular alcanzaron su esplendor en el período dominado por la suave luz de gas (1803-1881), pero decayeron un tanto cuando la luz eléctrica reveló los defectos de decorado y de caracterización.

Los géneros dramáticos tradicionales—tragedia, comedia—no podían desarrollarse en un entorno teatral poco predispuesto al refinamiento artístico y cayeron a lo largo del siglo XIX en el manierismo y la exageración: la tragedia se transformó en dramón, la comedia en farsa. El teatro popular ofreció a través de sus muchas nuevas salas una larga lista de sub-géneros,<sup>7</sup> y se caracterizó sobre todo por su capacidad de fagocitar las tramas tanto de las novelas británicas como de las obras extranjeras, ya que no había ley de ‘copyright’ que lo impidiera, ni podían los mal pagados autores teatrales dedicarse a invertir energías en tramas originales.

La palabra ‘melodrama’ entró en el vocabulario del teatro inglés en 1800 gracias a Henry Harris, hijo del mánager de Covent Garden, quien importó el género desde Francia, donde se había desarrollado tras la Revolución con la obra de, entre otros, Guilbert de Pixérécourt (1773-1844). El origen último del melodrama parece haber sido la popularización del teatro romántico alemán por parte de autores como August von Kotzebue (1761-1891). La primera obra en recibir la etiqueta de melodrama en Inglaterra fue *Tale of Mystery* (1802) de Thomas Holcroft (1745-1809), una traducción

de *Coelina, ou l'enfant de mystère* (1800), el gran éxito de Pixérécourt. La combinación del melodrama francés con el teatro gótico inglés—derivado del sentimentalismo y muy cercano a la novela gótica, como demuestra el hecho de que uno de los máximos exponentes de ambos sea Matthew Lewis (1775-1818)—y la costumbre de burlar la ley de 1737 a base de introducir elementos no hablados en las obras llevó un tipo de obra determinada por la frecuente intrusión de la música, la subordinación de la caracterización a la trama, la división radical de los personajes en virtuosos (pobres) y malvados (ricos), la acción desmedida dominada por el suspense, el uso intensivo de efectos especiales, y una descarada manipulación afectiva del público.

Entre los autores de melodrama destacaron Isaac Pocock—especializado en ópera—Edward Fitzball, William Thomas Moncrieff, Douglas Jerrold, John Baldwin Buckstone, William Bayle Bernard, Joseph Stirling Coyne, Westland Marston, Charles William Shirley Brooks, Tom Taylor (1817-1880) y el más famoso de todos ellos, Dion Boucicault (1820-1890). El gran éxito de Boucicault, un gran creador de espectáculo más que autor original, fue *The Corsican Brothers* (1852, basada en una novela de Alexandre Dumas padre), si bien Boucicault también triunfó con los ambientes irlandeses de *The Colleen Bawn* (1860) y *The Shaughraun* (1874), cercanos al naturalismo en cuanto a su representación del lenguaje regional. La obra más conocida de Taylor, cuya producción se mueve entre el drama histórico y el doméstico, es *The Ticket-of-Leave Man* (1863), que trata de la reinserción social de un antiguo preso y puede recordar el tono de las novelas de Dickens.

La poca sutileza de la escena victoriana de mediados de siglo llevó al actor y empresario teatral Squire Bancroft y a su esposa y socia Marie Wilton a dar los primeros pasos en la reforma que daría un nuevo protagonismo en el teatro al texto dramático y a las clases medias. Como se puede apreciar, los temas regionales y sociales de Boucicault y Taylor sugieren que el melodrama tenía una vena naturalista que se podía potenciar. Tom Robertson (1829-1871) desarrolló esa vena en su vertiente doméstica en *Society* (1865), obra que encontró acomodo tras muchos rechazos en el Prince of Wales's Theatre de Bancroft y Wilton, quienes hicieron de Robertson el autor favorito de su público de clase media. El matrimonio Bancroft dio un paso más al trasladarse a la sala de Haymarket en 1880, sala que transformaron en un espacio exclusivo para las clases

medias y altas tras una renovación que eliminó el ‘pit’ e introdujo el patio de butacas, además de una decoración suntuosa adaptada a los gustos de su público. En 1809 el reputado actor y mánager John Philip Kemble tuvo que enfrentarse a tres meses de disturbios constantes al intentar subir los precios del ‘pit’ para compensar los costes de la reconstrucción del Covent Garden tras un incendio. En 1880, sin embargo, la separación entre los distintos tipos de público empezaba a hacerse manifiesta y no hubo disturbios ante el nuevo Haymarket.

Curiosamente, el nombre de Robertson es importante en otro sentido, ya que fue él quien animó a W. S. Gilbert (1836-1911) a iniciar su carrera teatral y quien le formó como dramaturgo. Las famosas trece operas (1875-1896) de Gilbert y su co-autor, el músico Sir Arthur Sullivan (1842-1890) fueron producto de la visión comercial del empresario operístico Richard D’Oyly Carte, quien les presentó y construyó para ellos el teatro Savoy. Los libretos de Gilbert, quien había cultivado con asiduidad el teatro burlesco, parodian tanto los géneros melodramáticos como cuestiones sociales e incluso el Decadentismo del que surgió la gran figura teatral victoriana, Oscar Wilde.

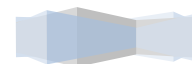
A la muerte de Robertson, las obras de los franceses Eugène Scribe (1791-1861) y Victorien Sardou (1831-1908) introdujeron la noción de ‘well-made play’ en el vocabulario teatral inglés y delimitaron los estrechos márgenes entre los que se movieron los autores de las ‘society plays’ de la década de 1890: los conflictos matrimoniales y económicos de las clases medias y altas. Obras como *Rebellious Susan* (1894) de Henry Arthur Jones (1851-1929) y *The Second Mrs Tanqueray* (1893) o *Trelawney of the ‘Wells’* (1898) de Arthur Wing Pinero (1855-1934) son textos dramáticos que retratan las esferas sociales a las que pertenece el público, no para criticarlas sino para confirmar su estatus social y su rígido código de conducta, basado en la doble moral sexual, el riesgo permanente del escándalo y el dominio del dinero en las relaciones humanas.

Oscar Wilde (1854-1900) fue el autor y la víctima más ilustre de este público. Wilde pasó en sus obras—variantes de la ‘society play’—de los pequeños toques inconformistas de *Lady Windemere’s Fan* (1892), *A Woman of No Importance* (1893), o *An Ideal Husband* (1895) a la denuncia velada de los valores de esa misma sociedad como algo absurdo y trivial en *The Importance of Being Earnest* (1895). La condena de

Wilde a trabajos forzados por su relación homosexual con Lord Alfred Douglas y la consiguiente destrucción de su vida y carrera muestran con terrible claridad que esa supuesta trivialidad no era tal. Como crítico, Wilde defendió un punto de vista formalista en sus tres ensayos “The Decay of Lying” (1889), “The Critic as Artist” (dos partes, 1890) recogidos en la colección *Intentions* (1891), ensayos que, junto a su obra *Salomé*, sugieren que a la larga su carrera habría abandonado el territorio de la ‘society play’ para pasar al Simbolismo que cultivaría su compatriota irlandés W. B. Yeats.

En el mismo año de la apertura del remozado Haymarket, 1880, el crítico periodístico y autor William Archer (1856-1924), tradujo y presentó ante el público londinense *Pillars of Society*, la primera de las obras de Henrik Ibsen (1828-1906), autor cuya influencia revolucionó el curso del teatro naturalista en toda Europa. Otro crítico periodístico y pronto autor teatral, G. B. Shaw (1856-1950) publicó en 1891 *The Quintessence of Ibsenism*, ensayo programático para un nuevo teatro inspirado por el revuelo causado por el estreno de la obra de Ibsen *Ghosts* en el recién fundado Independent Theatre (1891-98) de Jacob Green, un proyecto copiado del pro-naturalista Théâtre Libre (1887-1896) de André Antoine en París. La contigüidad entre la producción de *Ghosts* y el ensayo de Shaw apunta hacia el surgimiento de un nuevo fenómeno: la práctica teatral como práctica de una cierta teoría del teatro.

El teatro entendido como negocio empieza a convivir con el teatro entendido como expresión de unas convicciones particulares acerca de la naturaleza del mismo. Si Green estrena *Ghosts*, no es para competir con, por ejemplo, las producciones espectaculares del Lyceum de la estrella Henry Irving (1838-1905),<sup>8</sup> sino para compartir con su pequeña y entregada audiencia un nuevo modo de entender el teatro. En éste juega un papel muy importante la intención por parte de productores, directores y dramaturgos de educar al espectador en la apreciación de textos dramáticos más exigentes y elaborados que los que sirven de puro entretenimiento. Según Shaw, hay que superar el problema de la falta de armonía entre la tradición vigente del actor-estrella al estilo de Irving y el realismo naturalista que requieren las ‘problem plays’ al estilo ibseniano, pero, sobre todo, hay que usar el teatro para—en cierto modo siguiendo la vieja máxima horaciana—instruir deleitando. E instruir quiere decir en el caso de Shaw



exponer las mayores lacras de la satisfecha sociedad finisecular victoriana y educarla para reformarla en el espíritu de un socialismo un tanto indefinido y utópico.

La suposición en este punto de la historia teatral inglesa es que esta educación excluye a los espectadores de clase baja aficionados al espectáculo del melodrama. Paradójicamente, a la larga, el proyecto de un Teatro Nacional propuesto por William Archer y Harley Granville Barker (1877-1946), y el ejemplo del director shakespeariano William Poel llevan a la situación actual en la que la combinación de la educación estatal y las subvenciones del Arts Council ofrecen a *todos* los británicos el acceso a la cultura teatral. Otra cosa son los términos en los que se ofrece ese acceso, que depende de la presunción básica de que el teatro literario y de vanguardia es Cultura, mientras que los géneros modernos derivados del melodrama—directamente, el teatro comercial cómico o musical, casi todo el cine y la dramaturgia televisiva—no lo son. Los vaivenes de la censura, que se cebó en la vanguardia teatral entre 1890 y 1968 pero que sólo se mantiene hoy para el cine, sugieren también que aún opera la idea de que quienes se sienten más atraídos por el teatro comercial, el cine y la televisión—es decir, la gran masa del público de clase obrera—no tiene ni criterio artístico, ni moral. La superioridad literaria de un Oscar Wilde o un W. S. Gilbert sobre cualquier autor de melodrama es innegable, pero el problema es que los criterios con los que se ha estudiado hasta hace poco el Teatro Inglés del siglo XIX han excluido lo no literario a causa de prejuicios sociales y culturales que han acabado ofreciendo una imagen muy distorsionada de la vida teatral decimonónica.

### **Teatro Inglés del Siglo XX: 1900-1950**

A finales del siglo XIX el teatro inglés—de hecho todo el teatro del mundo occidental—se dividió en dos frentes: el teatro ideológico de espíritu anti-comercial y anti-populista, y el teatro comercial, ambos dominados de modo genérico por las clases medias. Esta división coincidió con el paso del público popular del melodrama al music-hall y el vaudeville, y de ahí al cine y más tarde a la televisión, lo cual abrió amplios campos dramáticos nuevos, pero sirvió también para solidificar la impresión, sobre todo desde el punto de vista de las clases obreras, de que el teatro es un medio minoritario.<sup>9</sup>

Las innovaciones tecnológicas sitúan, pues, al teatro en el siglo XX en un marco totalmente distinto al de los siglos anteriores, en los cuales no tenía rival como medio narrativo público. En términos absolutos, el teatro tiene en el siglo XX una audiencia mayor de la que ha tenido nunca en su historia, pero en términos relativos su impacto público es mucho menor al alcanzar tan sólo un pequeño porcentaje de la población en comparación con otros medios dramáticos.

El relativamente amplio público que acude al teatro tiene, en todo caso, una capacidad limitada de poner en práctica las propuestas culturales, sociales y políticas del teatro ideológico, término que usaré para englobar las vanguardias dramáticas tanto literarias como teatrales (o no-textuales). De hecho, el público se ha habituado a integrar esas propuestas dentro de un modelo teatral que, en el fondo, produce una satisfacción basada en el consumo inmediato no muy distinta del teatro comercial. Es decir, quien acude hoy al teatro en cualquiera de sus variedades lo hace por disfrutar de una experiencia teatral, con lo cual llegamos de nuevo al crucial papel del placer. El espectador acude a las salas para satisfacer unas expectativas concretas pero, sean cuales sean—políticas, estéticas o la pura diversión—la satisfacción prima sobre la concienciación artística o social y, desde luego, sobre la intención de poner en práctica las consignas ideológicas de las obras, intención que juega un papel muy secundario a la hora de pagar una entrada para ver un espectáculo.

Mientras la existencia del teatro comercial apenas ha generado teoría sobre su funcionamiento—tan solo repetidas condenas de su contenido, función y efecto—el teatro ideológico se construye, de hecho, sobre la práctica de sucesivas teorías del Teatro. Estas teorías dependen, principalmente, de quién quiere hacer valer su autoridad sobre la escena; es decir, quienes generan las teorías son los propios dramaturgos (que pierden autoridad a lo largo del siglo), los críticos teatrales periodísticos, los actores y las dos grandes nuevas figuras: el director teatral y el crítico universitario, sea dentro de los Estudios Literarios o de los Teatrales.

La construcción de las teorías depende también de qué elementos se quieren subrayar: la visión unificadora del director, la autoridad textual del dramaturgo, el método del actor o la relación entre estos y otros elementos, desde el espacio escénico en el sentido arquitectónico al entorno cultural internacional. En cuanto a la

consideración global de los elementos que conforman la experiencia teatral, aunque se está prestando mayor atención al papel del público, queda aún mucho camino por andar hasta llegar a construir un modelo de estudio verdaderamente multidisciplinario, capaz de comprender tanto la textualidad como la sociología del hecho dramático. Se han abandonado los modelos prescriptivos y se busca una teoría global que pueda explicar la necesidad de la existencia del teatro y su funcionamiento, pero, de momento, y pese a los esfuerzos de la Semiótica en esta dirección, esa teoría tan deseada no existe.

El teatro ideológico se divide a lo largo del siglo XX en dos grandes corrientes: quienes mantienen con su práctica la idea de que el teatro debe tener una función estético-artística y quienes mantienen que su función primordial debería ser política, con claras tendencias socialistas e incluso comunistas. Ambas posiciones, insisto, son ideológicas no tanto porque ambas se definan de manera política—de hecho, el teatro estético tiene aplicación política en, por ejemplo, las obras de Yeats para el teatro nacional irlandés—sino porque propugnan ideologías distintas, o si se quiere, teorías distintas de lo que debe ser la práctica teatral; práctica que en ambos casos se opone explícitamente al modelo comercial. Mientras para éste el espectador es un cliente al que se le ofrece diversión, para el teatro ideológico el espectador es un ingrediente esencial en un proyecto educativo que persigue cambiar la faz de la escena convirtiéndola en un foro de debate cultural y social.

El experimentalismo que convulsiona la escena de vanguardia europea—Futurismo, Surrealismo, Expresionismo—deja poca huella en el teatro inglés entre 1900 y 1950, dedicado más bien a renovar la alianza entre las clases medias y los autores dramáticos mediante la negociación del carácter que debe asumir el naturalismo en la escena londinense. ‘Society plays’ y ‘problem plays,’ las dos caras de la moneda naturalista, se distinguen porque mientras la primera confirma los valores de su público de clase media, la segunda los cuestiona, pretendiendo además su reforma. Los límites de tal empeño reformista son establecidos por la censura, apoyada por los intereses de las salas de teatro comerciales del West End que rechazan despavoridas las ‘problem plays’ en cuanto sospechan que pueden llevarles a un desagradable encontronazo con la ley. Es por ello que la ‘society play’ favorecida por ellas acaba siendo percibida como parte de la maquinaria que hay que dismantelar, y es también por ello que, dados los

inconvenientes financieros de mantener un teatro de vanguardia con un público tan limitado—a base de suscripciones y donativos—William Archer y Harley Granville-Barker acaban proponiendo en 1907 en “A Scheme and Estimates for a National Theatre” que el Estado se convierta en el patrón del futuro Teatro Nacional, como así ha acabado sucediendo.

El Independent Theatre de Green no alcanzó el siglo XX, siendo sustituido por la Stage Society (1899-1940) cuyo estatus legal como club teatral privado permitió que se ofrecieran obras a los socios sin pasar por el trámite previo de la censura. Las funciones se ofrecían en el Royal Court Theatre, gestionado entre 1904 y 1907 por Barker y J. E. Vedrenne, período en el que se convirtió en un verdadero foco de renovación teatral. Shaw estrenó sus obras en el Royal Court—su *Cándida* le dio el apoyo financiero al equipo Barker-Vedrenne—pero lo cierto es que también las estrenó en salas comerciales de prestigio, tal como el teatro Her Majesty’s, feudo de la estrella John Beerbohm Tree (1853-1917), el fundador de la primera escuela dramática británica (1904), la que pasaría en 1924 a ser la prestigiosa Royal Academy of Dramatic Arts (RADA). El caso de Shaw es significativo, ya que era un autor con una notable vena dramática popular—para entendernos, más cercano al melodrama y la antigua ‘comedy of manners’ que al naturalismo ibseniano que tanto admiraba—y, sin embargo, dirigió sus energías a reformar a la clase media, tal vez de modo parecido a como Charles Dickens actuó en el caso de la novela victoriana. El problema de Shaw, como se puede ver en el caso de *Pygmalion* (1912), es que su ideología, sobre todo su socialismo, no son demasiado consistentes, como tampoco lo son su tratamiento del feminismo de la New Woman, ni de la afectividad humana.

El teatro eduardiano de la Royal Court muestra, pues, una cierta vocación social-elitista (paradójicamente) con las obras del mismo Shaw, John Galsworthy, St. John Hankin y John Masefield y los estrenos de los naturalistas extranjeros, y las recuperaciones de los clásicos siguiendo la estela de la Elizabethan Stage Society (1894-1905) de Poel. Galsworthy (1867-1933) toca temas como los prejuicios sociales de la justicia (1906, *The Silver Box*) o su mal funcionamiento (1910, *Justice*), mientras que Barker se decanta por la interacción entre la vida privada y la pública en *The Voysey Inheritance* (1905), *Waste* (1907), o *The Madras House* (1910). El naturalismo

novelístico del que descienden estas obras y su primas, las ‘society plays’ del West End, supone, además, un importante cambio de registro en cuanto a la escenografía—tan realista como sea posible—y el trabajo del actor, en el que se aprecia la elegancia, la claridad de la dicción y la restricción de los movimientos corporales.

La llegada en 1912 a Londres del teatro de Anton Chekhov le ofrece a los actores ingleses el tipo de texto en el que mejor pueden lucir su nueva técnica interpretativa, en la que son formados a partir de 1919 por el exiliado ex-director de los teatros imperiales rusos y defensor del método Stanislavski, Theodore Komisarjevsky (1882-1954). En 1935 este hombre de escena sumaría a la RADA su London Theatre Studio, que ofrecía formación actoral de vanguardia. Ocurre, sin embargo, que en mismo año en que Chekhov, el autor clave para el desarrollo del método actoral emocional de Konstantin Stanislavsky (1863-1938) llega a la escena londinense, el teatro que le encumbró, el de las Artes de Moscú fundado en 1898 por Stanislavski y Vladimir Nemirovich-Danchenko, está preparando un *Hamlet* con la colaboración del hombre que revolucionó la escenografía europea, Edward Gordon Craig (1872-1966). Paradójicamente, Craig, quien huye del realismo produciendo unos poéticos y estilizados diseños, se ve obligado también a huir de su país natal en 1904, dado el rechazo de su trabajo. La anécdota puede dar una idea de la dimensión del desfase entre la vanguardia europea y la inglesa.

Los años entre la Primera y la Segunda Guerra Mundial son testigos de la continuidad de la incesante actividad de Shaw, del ascenso de los nuevos valores de la inamovible ‘well-made play’ del West End (William Somerset Maugham (1874-1965), Noël Coward (1899-1973) y Terence Rattigan (1911-1977)), de la idiosincracia de J.B. Priestley (1894-1984) y sus toques metafísicos, de los experimentos en verso del dúo W.H. Auden y Christopher Isherwood—inspirados en el cabaret y el expresionismo alemán—y de los de T.S. Eliot (1888-1965), pero también, del nacimiento del teatro obrero a partir de la huelga general de 1926. Se puede decir que el experimentalismo de la escena inglesa tiene, pues, dos vertientes políticas contrapuestas: la conservadora del teatro en verso (principalmente de tema religioso) y la marxista del teatro de agitación obrera.

El teatro religioso es la expresión de un anglicanismo que desea recobrar el espiritualismo del drama medieval, recuperado para la escena a principios de siglo, y

tiene su mejor exponente en *Murder in the Cathedral* (1935), obra encargada a Eliot para ser representada donde ocurrieron los hechos, la catedral de Canterbury. Eliot trata de la vida contemporánea en otras obras en verso como *The Family Reunion* (1939), pero el teatro en verso llega al final de este florecimiento momentáneo con las obras de Christopher Fry estrenadas pasada ya la Segunda Guerra Mundial.

El teatro obrero despierta en Inglaterra gracias al ejemplo del exitoso Proletarisches Theatre de Berlín, fundado por Erwin Piscator (1893-1966), el predecesor más inmediato de Bertold Brecht, tras la Primera Guerra Mundial. Piscator aplica las máximas del teatro anti-naturalista del ruso Vsevolod Meyerhold (1874-1940), sobre todo la necesidad de poner fin a la pasividad del público, y construye un modelo teatral que se pone al servicio de las masas trabajadoras pero que, de hecho, las manipula ideológicamente. Los nombres claves del teatro obrero en Gran Bretaña son Ewan McColl (1915-1989) y Joan Littlewood (1914?-). McColl fundó en 1931 el grupo Red Megaphones, grupo amateur de organización colectiva que salió a buscar a la clase obrera a sus lugares de encuentro habituales para concienciarlos de su situación usando la improvisación teatral. Los contactos directos con colaboradores de Piscator y la colaboración con Joan Littlewood dieron paso a la fundación en Manchester de Theatre Action, germen del Theatre Workshop de 1945 que pasaría en 1953 al Theatre Royal de Stratford East, desde donde integraría las ideas del teatro de Bertold Brecht en el teatro inglés.

El eco del trabajo de los teóricos extranjeros llega al mundo de habla inglesa con décadas de retraso a lo largo de buena parte del siglo XX. Muestra clara de ello es el hecho de que el método actoral naturalista de Stanivslaski sólo se implanta de lleno a partir de la década de 1930, años en que el norteamericano Lee Strassberg forma a sus actores del The Group Theatre neoyorquino con los textos traducidos y compilados por un discípulo del maestro ruso. Cuando Strassberg pasa a formar a las estrellas del Actor's Studio en las siguientes décadas, el famoso método ha sido abandonado por el propio creador, quien ha evolucionado para entonces hacia un teatro menos vocal y más físico. En la propia Rusia, la década de los años 30 significó la implantación del teatro proletario realista apoyado por las instituciones políticas del gobierno soviético stalinista y el rechazo del teatro experimental, que se había puesto al servicio de la causa soviética

con el insigne director Vsevolod Meyerhold, víctima de los excesos del tirano Stalin. Los años 30 fueron, además, una década de gran trasvase de talento del teatro al cine ya que muchos artistas asociados a las vanguardias alemanas, sobre todo el Expresionismo, encontraron refugio en Hollywood cuando el Nazismo empezó a perseguirlos.

Los años 30 fueron también años cruciales en la construcción de las teorías teatrales del alemán Bertold Brecht (1898-1956) y el francés Antonin Artaud (1896-1948), las figuras más influyentes de todo el siglo XX. Brecht se sitúa en la línea que pasa por Piscator y Meyerhold, con un teatro tan capaz de romper convenciones estéticas como de educar al público. A diferencia de ellos, sin embargo, el proyecto teatral y pedagógico de Brecht se orienta inicialmente hacia un espectador burgués y educado cuya racionalidad—y no emotividad—es el verdadero objeto de la ideología brechtiana. Brecht quiere un espectador activo pero crítico, para lo cual necesita una cierta distancia entre público y escena, distancia proporcionada por su famosa noción de alienación o ‘*Verfremdungseffekte*.’

En esta idea se mezclan la vieja aspiración romántica de conseguir que el arte renueve nuestra percepción de lo ordinario y conocido, y el impacto de los estilizados códigos del teatro oriental ya descubiertos, entre otros, por W. B. Yeats. El primer ensayo en que Brecht expresa su concepción de la alienación es, precisamente, “*Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst*” (1936), en el que sienta también las bases para su teatro épico. Éste no debe entenderse como teatro espectacular a escala wagneriana, que es lo que el adjetivo épico podría sugerir, sino como teatro de la razón para el cambio social y político.

Brecht rechaza la emoción soterrada del Expresionismo en favor de un teatro marxista que instruya tanto al público como al actor, invitado a dejar de lado el gesto personal para abrazar el gesto social. Brecht no quiere participar en el proyecto del teatro socialista realista, sino que propone en su lugar un teatro específicamente anti-realista, capaz de dramatizar los conflictos del presente en la escena y basado en la idea marxista de la dialéctica, es decir, un teatro de argumentación política más que de propaganda, en el que se interactúa a tres niveles: 1) público y actores, 2) ideas contrapuestas, 3) todos los elementos en escena. No es, sin embargo, un teatro austero



en el sentido de que busca provocar pero también divertir a su público, de modo parecido al efecto que Shaw quería producir con sus ‘problem plays.’

La respuesta racional que tanto Brecht como Shaw buscan está muy alejada, en cualquier caso, de la propuesta de Antonin Artaud (1896-1948), un teatro de la irracionalidad que lleva el Simbolismo y el Surrealismo a un punto extremo. En *Le théâtre et son double* (1938)—el doble del teatro es, según Artaud, la vida—y los manifiestos en favor del ‘teatro de crueldad’ de 1932 y 1933, Artaud propone liberar el teatro de su subordinación al texto y buscar en el cuerpo el principio creativo esencial, propuesta de amplísimo eco en el teatro de la segunda mitad del siglo XX y que probablemente sobrevivirá a la larga la vigencia de la propuesta brechtiana, ligada a movimientos políticos cuyo zenit ya ha pasado.

El período 1930-1950 fue también un período de gran ebullición en lo que se refiere a la construcción de las teorías sobre el teatro en el entorno académico, especialmente el del Círculo de Praga fundado en 1926. Partiendo de la noción de signo elaborada por el lingüista Ferdinand de Saussure (1857-1913) para su *Curso de Lingüística General* (1916), los miembros del Círculo—especialmente su fundador Roman Jakobson (1896-1982)—desarrollaron las metodologías estructuralistas que se aplicaron a la Semiótica, o estudio de los signos.

El primer trabajo importante en el campo del teatro fue *The Aesthetics of the Art of Drama* (1931), obra del checo Otakar Zich, un teórico fuera del marco estructuralista que rechazó la visión wagneriana del teatro como un todo orgánico para fijarse en la interacción de elementos discretos y distintos en la escena. Jan Mukarovsky (1891-1975), vio esos elementos como signos articulados dentro de un sistema que podría estudiarse desde un punto de vista estructuralista, tal como expuso en “Art as Semiotic Fact” (1934). Por su parte, el folclorista Petr Bogatyrev (1893-1970), se inspiró en Zich y en las funciones narrativas descritas por Vladimir Propp en su *Morfología del Cuento Popular* (1928) para sugerir en “Semiotics of the Folk Theatre” (1939) y “Form and Functions of Folk Theatre” (1940) que el espectador es consciente de la diferencia entre los sistemas de significación de la vida real y los de la escena: el espectador, según Bogatyrev, reconoce sin problemas que los códigos de significación de la representación



son específicos para el teatro. Bogatyrev señaló que, en todo caso, estos códigos son fluidos y, por lo tanto, difíciles de fijar dentro de un sistema perfectamente delimitado.

El problema de la fluidez de la relación entre signo y significado es crucial para comprender la Semiótica teatral y la importancia que ha llegado a alcanzar. Esencialmente, el estructuralismo defendido por el Círculo de Praga se basa en la creencia de que es posible descubrir el orden subyacente en sistemas de significación específicos, tal como sería el Teatro. A la larga, se acabó llegando a la conclusión de que ni siquiera estos sistemas cerrados de signos, aparentemente más limitados que la confusa totalidad de la vida real, pueden describirse de manera exhaustiva: las variantes son tantas que la estructura se difumina. Estudios como “Signs in the Chinese Theatre” (1939) de Karel Brusák, en el que se loea la rigidez del sistema teatral oriental, subrayan las dificultades que afloran en los estudios de las siguientes décadas, y es que el teatro occidental es, precisamente, demasiado fluido como para poder abarcar con una sola teoría todo su aparato de significación. Esa misma fluidez se transforma en el objeto de estudio tanto a nivel académico como dentro de la práctica teatral, de la cual “Dynamics of Sign in the Theatre” (1940) de Jindrich Honzl (1894-1953), director del Teatro Liberado de Praga es una muestra notable. “Man and Object in the Theatre” (1940) de Jirí Veltruský y “On the Current State of the Theory of the Theatre” (1941) de Jan Mukarovsky apuntan en esa dirección, remarcando la necesidad de estudiar al mismo tiempo el papel de actor y espectador en la creación del significado total de la obra teatral.

### **Teatro Inglés del Siglo XX: 1950-2000**

El experimentalismo estético y político del teatro inglés de la primera mitad del siglo XX se encuadra dentro de un marco puramente comercial, es decir, sobrevive en la medida en que es capaz de atraer suficiente público. En la segunda mitad del siglo XX la supervivencia del teatro ideológico se garantiza a través del patrocinio del estado, para lo cual es imprescindible fomentar la noción de que el teatro es una actividad necesaria para el funcionamiento de la Cultura nacional, argumento que se toma prestado de Francia, país que cuenta con una compañía de teatro nacional—la Comédie Française—

desde finales del siglo XVII. La gran paradoja del teatro inglés contemporáneo es, pues, que la máxima aspiración de los creadores teatrales de vanguardia es estrenar en los teatros nacionales de la misma Cultura oficial en contra de la cual se supone que protestan. Añade aún más paradójica confusión a la situación el hecho de que las producciones de vanguardia más relevantes se transfieren regularmente a los grandes teatros del West End.

En grandes líneas, se puede dividir el período 1945-1999 en cinco grandes fases: 1945-1956, que se inicia con el establecimiento del Arts Council y acaba con la fundación de la English Stage Company; 1956-1968, que llega hasta la abolición de la censura teatral<sup>10</sup> e incluye el inicio de las actividades del National Theatre; 1968-1979, un período de experimentalismo en el que crecen el teatro alternativo y el teatro político, pero que lleva al sistema de subsidios al borde del colapso; 1979-1992, el mandato de Margaret Thatcher, en el que se fuerza la búsqueda del patrocinio privado para compensar los recortes de subsidios—con lo que se recrudece la protesta social del teatro—y se consolidan los teatros de minorías, y de 1992 en adelante, en que la necesaria toma de posición ante la cuestión europea provoca la crisis actual del modelo nacional y el resurgimiento de las identidades regionales que lleva a las devoluciones parlamentarias, cuestiones políticas que afectan y afectarán sin duda el desarrollo del teatro en Gran Bretaña. Por otra parte, la puesta en marcha de la nueva lotería nacional y su Lottery Fund en 1995 han conseguido dotar a las artes de una nueva fuente de financiación, cuyos efectos aún hay que evaluar.

El Teatro Inglés pasó por un momento de crucial importancia en 1956, con el estreno en el Royal Court Theatre de *Waiting for Godot* (estreno original francés, 1953) de Samuel Beckett. Sin embargo, la década entre 1945 y 1955, que a menudo aparece reflejada en los estudios académicos como un mero compás de espera hasta ese estreno, fue, de hecho, el período en el que se asentaron las bases del teatro de la segunda mitad del convulso siglo XX. Son diversos los factores que confluyeron. La reconstrucción de los muchos teatros del West End dañados por los bombardeos alemanes, y la necesidad de ofrecerle al público un producto que le distrajera de los horrores recién vividos resultó en el monopolio teatral del consorcio conocido como The Group. Éste cubrió los gastos originados por la guerra, los nuevos impuestos y el tono espectacular de los

estrenos ofreciendo teatro abiertamente comercial, el que aún caracteriza al West End: ‘thrillers,’ comedia y, musicales nacionales o importados de Broadway. Por otra parte, el Council for the Encouragement of Music and the Arts (CEMA) fundado en 1940 para estimular la actividad artística durante los duros tiempos de la guerra pasó a ser en 1945 el Arts Council, organismo pensado para ejercer la misma función en el laborista ‘welfare estate.’

El teatro del West End se fundamentaba entonces en el trabajo de las grandes estrellas, quienes en muchos casos utilizaron su atractivo popular para renovar el interés en los clásicos y que, a menudo, como se puede ver en el caso de Sir Laurence Olivier (1907-1989), se comprometieron con los proyectos teatrales estatales. La escuela clásica británica representada por grandes actores de la talla del propio Olivier, Sir John Gielgud, Sir Ralph Richardson, Sir Michael Redgrave, Sir Alec Guinness y Dame Peggy Ashcroft,<sup>11</sup> empezó a convivir en los 50 con otras escuelas alternativas, inspiradas por las exitosas giras del Teatro de las Artes de Moscú a finales de los 50 y principios de los 60, y el ejemplo del Berliner Ensemble de Bertold Brecht, formado en la Alemania comunista de 1949. Esta compañía fue el modelo que llevó a George Devine a fundar la emblemática English Stage Company del Royal Court Theatre, donde se estrenarían la mayoría de nuevos textos del teatro inglés, empezando por *The Birthday Party* (1956) de Harold Pinter.

El otro gran foco de renovación fueron las escuelas dramáticas como RADA, de las que surgió la generación de Peter O'Toole, Tom Courtenay, Albert Finney, Alan Bates y Joan Plowright. De este grupo se nutrió la compañía de Devine y el movimiento cinematográfico del Free Cinema con amplias raíces en el teatro. Por otra parte, el Theatre Workshop de Joan Littlewood, que operó en el Theatre Royal del East End en su primera época entre 1953 y 1964 y cuyo mayor éxito fue *Oh, What a Lovely War!* (1963), una parodia sobre la Primera Guerra Mundial, desarrolló un modelo teatral basado en el trabajo colectivo de actores y autores.

Paradójicamente, fue un gobierno laborista el que estableció un modelo en el que el papel del estado es “to protect the quality of drama from the cultural ill-effects of social and economic egalitarianism.” (Womack: 309) En 1949 el Parlamento aprobó la financiación del National Theatre—‘Royal’ desde 1988—y la construcción de su sede en

el complejo del South Bank, que se inició en el simbólico año de 1951 (el año del Festival of Britain, que celebró el resurgimiento del país de las sombras de la Segunda Guerra Mundial) y concluyó en 1976. Su primer director fue Laurence Olivier, quien desde 1944 se había ganado un nombre como productor y director de obras shakespearianas en el teatro Old Vic y quien dirigió en esa misma sala los destinos del nuevo teatro entre 1963, cuando empezó en efecto sus actividades, y 1973. Peter Hall le sucedió (1973–88), y fue a su vez sustituido por Richard Eyre (1988–97) y Trevor Nunn (1997-).

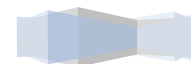
El National Theatre funciona, de hecho, como teatro de repertorio en el que se mezclan representaciones de obras clásicas y modernas y es, junto la Royal Shakespeare Company, el proyecto teatral que más ha contribuido a cimentar la figura del director teatral. La Royal Shakespeare Company—conocida hasta 1961 como Shakespeare Memorial Company—se fundó en 1875 en Stratford-upon-Avon, y recibió en 1925 su ‘royal charter.’ La función de la compañía era la producción de los festivales anuales que pasaron en los años 40 por un momento de estancamiento, en parte solucionado gracias al trabajo de nuevos directores, como Peter Brook. Otro joven director, Peter Hall, se encargó de reorganizar en 1961 la RSC como compañía estable con dos sedes, la de Stratford y la nueva de Londres (el Teatro Aldwych, ocupado en 1963), antes de pasar a gestionar el National Theatre. En 1982, la RSC pasó a ocupar su sede del Barbican.

El auge del director es en parte causa y en parte efecto del eco que encontró la propuesta de Artaud de desacralizar el texto, propuesta que tomó cuerpo en los 60 y 70. Esencialmente, los ‘happenings’ estadounidenses, el teatro ‘panique’ francés del irreverente Fernando Arrabal y el teatro ‘cero’ de Tadeusz Kantor apuntaban todos en la misma dirección: el contraste entre la imposibilidad de fijar la representación—que es siempre efímera (a no ser que se filme, claro está)—y la permanencia del texto que, precisamente, en virtud de esa permanencia, recibe, según los discípulos de Artaud, una atención desmedida respecto a los otros elementos del hecho teatral. Simplificando, incluso escritores como Arrabal parecen haber rechazado de plano la idea de que el teatro es un hecho *literario*, prefiriendo definirlo como *espectáculo*, específicamente *efímero*, tal vez también en contraste con el cine. El creciente interés de la Semiótica

teatral en la textualidad del espectáculo coincide con esta visión y ha ayudado, sin duda, a consolidarla.

Hall (1925-) y Brook (1930-) son dos carismáticos directores cuyo trabajo de vanguardia sirvió para apuntalar los proyectos teatrales nacionales. La figura del director, importantísima en la segunda mitad del siglo XX, tuvo un primer representante de peso en Granville Barker, especialmente en sus producciones de Shakespeare antes de la Primera Guerra Mundial, pero es, sin duda, Brook quien supo afianzarla en el puesto de honor que ocupa hoy. Brook ha sabido combinar la dirección de Shakespeare, con la introducción en Inglaterra del teatro de crueldad de Artaud—sus montajes para obras de Jean Genet y su trabajo para *Marat/Sade* (1964) de Peter Weiss, de gran eco internacional—y la producción de teoría teatral, basada en la visión de la escena del director polaco Jerzy Grotowski (1933-1999).<sup>12</sup> Peter Hall, por su parte, fue el director responsable del estreno de *Waiting for Godot* del Royal Court Theatre, donde estrenó, además, obras de Jean Anouilh y Eugene Ionesco. Ya como gestor y director de la RSC y del National Theatre, Hall continuó presentado obras extranjeras de vanguardia y alentando el trabajo de los escritores nacionales tales como Harold Pinter (*No Man's Land*, 1975) y Peter Shaffer (*Amadeus*, 1979).

Los teatros nacionales suelen encargar trabajos a autores establecidos, pero el teatro que les sitúa en el mapa sigue siendo aún hoy el Royal Court Theatre. La English Stage Company de George Devine se estableció, gracias a los subsidios, con el ánimo de descubrir y fomentar nuevos talentos en el campo de la escritura dramática. Bajo sus tres directores principales—Devine (1956-1965), William Gaskill (1965-1972) y Max Stafford-Clark (1972-1993)—el Royal Court ha establecido un sistema de trabajo que combina el posible éxito comercial con el puro experimento. Ocurre así que muchas de las obras estrenadas en su sala mayor (Theatre Upstairs de 400 asientos) se transfieren al West End y a las giras nacionales, mientras que su sala menor (la pequeña Theatre Downstairs, de sólo 60 plazas)<sup>13</sup> permite correr el riesgo de descubrir nuevos autores por un proceso de ‘trial and error.’ La lista de autores descubiertos por el Royal cuenta con nombres tan ilustres como John Osborne, Arnold Wesker, John Arden, Ann Jellicoe, N. F. Simpson, Joe Orton, Edward Bond, David Storey, David Hare, Caryl Churchill, o



Timberlake Wertenbaker. Ya en los 90 este teatro le dio popularidad a Sebastian Barry, Mark Ravenhill, Sarah Kane, Martin McDonagh o Ayub Khan-Din, entre otros.

El teatro de autor o de texto sigue su andadura dentro de un sistema—perfectamente descrito por Esslin (1996) y Shanks (1996)—que ofrece grandes recompensas financieras a los pocos grandes nombres, pero que obliga a la mayoría de autores a combinar su trabajo para el teatro con actividades mejor remuneradas en el cine y la televisión. Llama la atención, en todo caso, cómo el sistema de subsidios ha dotado a Gran Bretaña de una tupidísima red de teatros, compañías y autores, una pirámide estructurada en torno al pináculo central formado por las compañías nacionales. Desde este punto de vista, lo que es realmente relevante para la vida teatral es la capacidad financiera de cada uno de los niveles de la pirámide, la interpenetración entre la diversificación de propuestas y la diversificación de público, y la estructura profesional orientada a captar todo vestigio de talento dramático en Gran Bretaña. El teatro alternativo es, dentro de este esquema, no tanto una verdadera alternativa como un imprescindible teatro de base del que pueden surgir los grandes nombres de la escena nacional del futuro.

La noción de teatro alternativo apareció en los años 60, a partir de la abolición de la censura y gracias al clima contracultural inaugurado por el Mayo del 68, sin olvidar las giras de compañías teatrales extranjeras de vanguardia. El llamado ‘fringe’—salas de diminutas proporciones situadas en espacios a menudo reconvertidos con muy pocos recursos—se expandió a partir del ejemplo del Traverse Theatre de Edimburgo por toda Gran Bretaña. El ‘fringe,’ que sigue aún hoy bien activo, se divide en dos corrientes principales, la estética y la política, basadas, respectivamente, en el teatro de expresión física inspirado por Artaud y el teatro de texto de raíz brechtiana. Compañías del segundo tipo como Portable Theatre de David Hare (1942-) y Howard Brenton (1942-), 7:84 de John McGrath, Red Ladder, Belt & Braces o CAST fueron fundadas por autores muy concienciados políticamente, a los que se sumarían David Edgar (1948-) o Trevor Griffiths (1935-). Todos ellos, además de provocadores escénicos como Edward Bond (1934-), entrarían a partir de los 70 en la lista de colaboradores de los teatros nacionales. El teatro feminista despertó también en el mismo período con compañías como Women’s Theatre o Monstrous Regiment, que pretendían denunciar la misoginia y

minimizar su impacto con un teatro eminentemente didáctico. Pese a que en el teatro alternativo el trabajo colectivo de la compañía tiene mayor peso que el del autor, reconocidas autoras como Pam Gems (1925-) o Caryl Churchill (1939-) han surgido de este entorno.

El grupo de 1956—Ann Jellicoe (1927-), John Osborne (1929-), Harold Pinter (1930-), John Arden (1930-), Arnold Wesker (1932-)—ofreció en su momento textos dramáticos que trataban de la frustración y la extrañeza ante el mundo cotidiano, desde un punto de vista que ponía de relieve las dificultades de comunicación y la tesitura de las clases sociales bajas. Desde el ‘kitchen sink’ de Wesker al absurdo ‘pinteresque,’ pasando por la ira de Osborne, se trata de un teatro sobre la imposibilidad de articular un mensaje social claro y efectivo. Los años 60 dejan paso al ‘fringe’ pero también al teatro cómico que satiriza esa misma incapacidad comunicativa desde muchas ópticas distintas: las piruetas intelectuales de Tom Stoppard (1937 -), la desfachatez de Joe Orton (1933-67), la mirada compasiva de Peter Nichols (1927-), la percepción psicológica de David Storey (1933-), la farsa de Peter Barnes (1931-) o la disección de las clases medias de Alan Ayckbourn (1939-). A ellos se suman un teatro de calidad textual que tiene sus mayores exponentes en Robert Bolt (1924 -), Alan Bennett (1934-), Peter Shaffer (1926-) o Christopher Hampton (1946-) y que no busca impactar con un mensaje social o político.

Sea cual fuera el impulso dramático inicial, todos estos autores y los más sobresalientes de las nuevas generaciones acabaron confluyendo en la susodicha pirámide teatral en el período del gobierno Thatcher. Dado que la política Thatcher descansaba sobre el liberalismo económico a ultranza y la consiguiente no intervención del estado en la vida pública, el sobredimensionado sistema de subsidios sufrió numerosos recortes que acabaron con muchas compañías, obligaron a otras a ofrecer propuestas más conservadoras, y afectaron de pleno a las salas mantenidas por las autoridades locales, a las que Thatcher privó de poder y recursos. El gobierno y el Arts Council propusieron el patrocinio privado como fuente alternativa de ingresos, pero es evidente que el dinero privado tiende a patrocinar proyectos sólidos que la dan respetabilidad social—salas como el Royal Court, por ejemplo—antes que proyectos alternativos de mucho menor impacto y prestigio. Dado que el valor del nombre del

autor adquirió un peso decisivo en esta comercialización del teatro ideológico, todo autor de renombre fuera por la circunstancia que fuera empezó a cotizarse y a distanciarse económicamente de quien carecía de prestigio. Como era de esperar, la fuerza del dinero atrajo incluso a quienes partían de posiciones ideológicas contestatarias.<sup>14</sup>

Para el teatro de izquierdas, nacido en los 60 y 70 para protestar contra las debilidades del marxismo británico y de las débiles políticas de los gobiernos laboristas, el hecho de que Thatcher llegara al poder gracias al voto popular significó una importante derrota moral y la constatación de que ni el teatro ni el arte en general pueden ser foros efectivos para la construcción de un auténtico socialismo mucho más radical que el limitado ‘welfare state’ laborista. La amargura política y la dependencia económica de la red teatral nacional han llevado a un teatro literario que puede ser definido como nostálgico-satírico y al que Peter Womack se refiere como ‘bad-state-of-the-nation plays.’ (330)

Como explica Womack, quienes organizaron el nacimiento del Arts Council esperaban que éste fomentara un renacimiento artístico cuyas bellezas compensarían el desánimo causado por la manifiesta pérdida de poder de Gran Bretaña en el entorno internacional, pérdida causada paradójicamente por la victoria en la Segunda Guerra Mundial. Estos políticos no alcanzaron a comprender el efecto que esta decadencia nacional tendría, ni la ácida nostalgia a la que llevarían el mandato de Thatcher, en el que la absurda guerra de las Malvinas simbolizó a la perfección la ridícula pretensión de mantener a toda costa el esplendor imperialista. Esa glorificación descabellada del imperialismo en un momento de fragmentación total de la nación, causada por la emergencia de las nuevas identidades migratorias, regionales, de género y de orientación sexual, despertó una virulenta reacción contra la nostalgia sin poder ofrecer una alternativa. Aún hoy no se sabe cuál debería ser ésta: ¿la integración en Europa o quizás la partición de un nuevo Reino Unido federal en naciones independientes? ¿O ambas opciones?

El feísmo del montaje de Peter Brook para *Marat/Sade* (1974) y el salvajismo de *Saved* (1965) de Edward Bond, obra en la que se lapida a un bebé, son precedentes directos de un tipo de texto dramático brutal que *Romans in Britain* (1980) de Howard

Brenton llevó a una nueva máxima expresión al inicio del período Thatcher. La ira que se expresa en obras como ésta es de una virulencia sin límites en comparación con la ira de los 50, pero podría decirse que sigue reflejando una mezcla de rabia ante la impotencia propia y ante la prepotencia de los que están en el poder, en este caso desde el punto de vista de una izquierda abrumada por el peso del fracaso de su proyecto político. Ni siquiera la caída de la censura, sin embargo, explica la necesidad de ver la historia pasada y presente bajo el prisma de la violencia más absoluta, para la cual hay que buscar una razón más bien en el encadenamiento de un sentimiento de culpa masoquista ligado a los excesos del poder del imperialismo británico dentro y fuera de la nación, y de un deseo sádico e irracional de recuperar parte de ese poder.

Peter Womack defiende la idea de que el teatro de la negatividad de las últimas décadas utiliza la violencia extrema de forma irónica para expresar la nostalgia por el último momento en que se podía hablar en nombre de la nación sin necesidad de esa misma ironía:

Across wide differences of style and focus, what is consistent is that State-sponsored theatre's relation to the national community is supposed to serve and express is oblique, left-handed, avoiding affirmation. The national institutions cannot quite place the actors, even virtually, before 'the people': the ideological fragmentation attendant on the loss of national power and wealth means that Shakespeare's countrymen are somehow not there. (323)

Womack llega finalmente a la conclusión de que este teatro de la negatividad no puede trascender los límites del espectáculo, llegando a sugerir que el espectador contempla su ira con la misma actitud complacida con la que se contemplan los leones enjaulados del zoo. Para él, el subsidio hace la protesta imposible—tal vez, necesariamente irónica. El modelo extremo de Brenton no puede rivalizar, pues, con los grandes éxitos comerciales del teatro nacional—tal como el *Amadeus* de Peter Shaffer —, la energía de la comedia alternativa, o el teatro de comunidad, que, según Womack, ofrece la “‘good-state-of-the-community’ play” (1997: 330) como contrapeso a la “‘bad-state-of-the-nation’ play” del teatro politizado nacional.

Los teatros nacionales son, como ya he indicado, la cúspide de la pirámide teatral británica, pero posiblemente por ello, son también su faceta menos auténticamente

popular. A partir de los 70 se desarrollan en Gran Bretaña las distintas corrientes de los teatros de minorías y de comunidad, que se acercan comparativamente mucho más al público para el que trabajan. Los teatros feminista, homosexual, ‘Black,’ o para grupos con algún tipo de disminución física le dan protagonismo a personajes hasta entonces marginados, sobre la base de que es más positivo crear un espacio escénico propio próximo a quien se siente discriminado que esperar a que los autores de la cúspide teatral acaben con la marginación.

Por otra parte, la celebración de la identidad cívica local en obras escritas por autores que usan la investigación histórica y personal del entorno que deben reflejar lleva a un tipo de teatro comunitario que retorna de algún modo al espíritu de los ‘mysteries’ medievales, si bien obviando el componente religioso. El teatro es, además, componente habitual de la vida juvenil con las compañías denominadas ‘theatre-in-education,’ de gira permanente en las escuelas, el movimiento del ‘youth drama’ y los activos teatros universitarios de los ‘drama departments,’ cuna de muchos talentos profesionales y a menudo laboratorio de ensayo donde se ponen a prueba las diversas teorías académicas sobre el Teatro.

No hay que olvidar tampoco los teatros regionales de repertorio (‘reps’) ni el factor turístico en la vida teatral británica, fundamentado en fenómenos como el ya longevo Edinburgh Theatre Festival y los largos años de permanencia en escena de los musicales en el West End.

El teatro regional de repertorio inició su andadura, de hecho, a principios de siglo con el Gaiety de Manchester, fundado en 1908, y fue plantel de actores tan carismáticos como Olivier, formado profesionalmente en el teatro de Birmingham. Entre 1945 y los 60 el teatro provincial, también dependiente de los subsidios, fue considerado como una antesala previa al salto profesional a los escenarios londinenses (o del West End, si el ‘rep’ era también metropolitano), pero puede decirse que tomó una personalidad propia cuando en los 60 los ayuntamientos locales ofrecieron los teatros de su propiedad a las compañías locales o se ofrecieron a construir nuevas salas. Bajo Thatcher y su política de recortes, el problema de llenar estos teatros de considerable capacidad se hizo evidente, lo cual, sumado al impacto de otras formas de entretenimiento hace que los teatros de provincias sean hoy una mezcla muy

heterogénea de compañías locales y compañías en gira, vanguardia y comercialismo, teatro de texto y otros tipos de espectáculo como conciertos pop.

En cuanto al musical moderno del West End, no cabe duda de que su empuje se debe a la obra del compositor Andrew Lloyd Weber, quien ha sabido ofrecer, junto a su letrista Tim Rice, una alternativa a la dieta de musicales americanos que habían colonizado el West End en los 60. A partir de *Jesus Christ Superstar* (1971) y, sobre todo, gracias al éxito de *Cats*—dirigida por el prestigioso Trevor Nunn y basada en textos de T.S. Eliot—Weber se ha convertido en la mejor baza del musical inglés pero, para preocupación del negocio, también prácticamente en la única.

Weber es, sin ningún género de dudas, junto a Shakespeare, el autor teatral británico de mayor éxito hoy, lo cual dice mucho sobre el estado del teatro en este país, o quizás, sobre su imagen. Podría decirse, en todo caso, que la vida teatral nacional pasa por un interesante momento de cambio en el que hay que hacer frente a cuestiones de peso. Una es si la dependencia del sistema de subsidios es deseable, problema que afecta al teatro de todos los países europeos. Otra es cómo hacer compatible la internacionalización del marco europeo teatral con los teatros nacionales y las políticas teatrales regionales y locales. No hay duda de que es importante definir para qué público se trabaja, y mientras es más deseable un mayor intercambio de experiencias teatrales a nivel europeo, no se sabe bien a qué nivel deberían operar éstas, ni si es posible exportar productos teatrales muy locales.

Festivales como el de Edimburgo y el LIFT (London International Festival of Theatre) seguramente jugarán papeles cada vez más relevantes en la vida teatral británica, como escaparate y como fuente de contactos con las vanguardias extranjeras, de especial relevancia, como se ha visto, a lo largo del siglo XX. Bien podría suceder, sin embargo, que los festivales pierdan su dimensión nacional británica y que Edimburgo sea con el tiempo el máximo exponente teatral escocés y LIFT, un escaparate específicamente inglés.

La ampliación de la temática tratada en los textos dramáticos seguirá seguramente su curso. Hace tan sólo once años que el prestigioso director Jatinder Verma se convirtió en la primera persona no blanca en dirigir una obra en el Royal National Theatre, y aún hay que solucionar el problema del ‘integrated casting’ surgido

a finales de los 80 y decidir si el color de la piel tiene que ser un factor menor o todo lo contrario para un actor. Lo mismo cabe decir de todas las demás minorías, quienes, sin lugar a dudas, alcanzarán progresivamente la proyección garantizada por los teatros nacionales o por teatros de vanguardia textual como el Royal Court. Bien pudiera ocurrir que para entonces el pináculo de la pirámide teatral se haya desplazado hacia el cine y que éste pase a ser visto como la meta profesional de autores, actores y directores, de manera que la escena se convierta en un primer paso para dar forma a textos pensados para ser traspasados a la pantalla. Por supuesto, el fenómeno es reversible, dado que un nombre captado en los títulos de crédito de una película puede llevar a las salas de teatro a mucho público. Esta claro, sin embargo, que dada la inestabilidad financiera del teatro de subsidio los autores y directores seguirán prestando su talento al cine y a la televisión, cuyos códigos narrativos y lingüísticos se harán seguramente cada vez más visibles en los textos teatrales.

Por otra parte, el renombre alcanzado por algunos de los nuevos directores, la creciente importancia del concepto de producción y el ascenso del teatro no textual ya están creando una nueva situación que complicará el estudio del Teatro—especialmente de la labor del dramaturgo—en el futuro más inmediato. Como se puede ver en el caso de Granville Barker, el director teatral creció como figura a la sombra de Shakespeare y, en general de los clásicos, autores con quienes no tiene que enfrentarse en persona y que, por lo tanto, son ideales para el director que cree que en su visión unificadora el texto es tan sólo un ingrediente más. El autor contemporáneo que no comulga con tal noción del teatro y que piensa, además, que la autoridad del dramaturgo debe preceder a la del autor se encuentra con un importante problema. Éste afecta, sobre todo, a los nuevos escritores que, al contrario de lo que le sucedió, por ejemplo, a Pinter con Peter Hall con *The Birthday Party*, no encuentran directores de prestigio dispuestos a invertir su talento en la obra de autores noveles que, gran ironía, podrían resultar ser un gran éxito y eclipsar el papel del director.

El ascenso de la figura del escenógrafo en el teatro británico ha reforzado, además, la importancia de la producción frente al texto. Si bien el fenómeno es de gran interés, puede llevar a un futuro estudioso del Teatro a una situación muy compleja. Si las obras empiezan a conocerse por su título, seguido del trinomio autor-director-

escenógrafo y la producción específica pasa a tener mayor peso para la historia del Teatro que el texto dramático, nos enfrentamos al problema de cómo fijar para el futuro la efímera representación. El Theatre Museum de Londres ya ofrece hoy a los estudiosos una amplia colección de filmaciones en vídeo de un amplio abanico de producciones, lo cual sugiere que el texto será cada vez menos central en el estudio de la dramaturgia, sobre todo la de la finales del siglo XX. De hecho, en lo que atañe al ‘performance art,’ es decir, al teatro no textual, que incluye a menudo música y danza, los instrumentos de análisis dramático con base literaria son ya inútiles.

Después de estos párrafos vagamente proféticos, quisiera detenerme en la evolución, precisamente, de las herramientas para el estudio del Teatro en la segunda mitad del siglo XX, es decir, en la evolución de la metodología y la teoría académica. A partir de los años 50—sobre todo de los 60 cuando el estructuralismo francés retomó la semiótica teatral checa—se planteó el problema de cuál debería ser la relación entre el estudio académico de la Teoría del Teatro y la práctica teatral. Los teóricos semióticos aspiraban a ocupar la posición de Aristóteles en un sentido positivo, es decir, querían ofrecer un modelo teórico *útil* para el desarrollo y la comprensión de la práctica teatral. Su trabajo, sin embargo, ha creado una cierta desconfianza por parte de quienes derivan sus escritos teóricos de la práctica teatral, incluso cuando trabajan dentro del marco universitario, quizás porque nadie quiere que se repita de nuevo el error de subordinar la vida teatral a una autoridad externa, como sucedió en el caso de Aristóteles. La Semiótica teatral no es, de ningún modo, un intento de ofrecer un modelo prescriptivo y autoritario, pero tal vez ha generado cierto recelo debido a la abstracción de su lenguaje académico, poco accesible para los no iniciados.

El celebrado triunfo de la visita a París del Berliner Ensemble, la compañía de Brecht, en 1954 tuvo una importancia directa en el desarrollo del estructuralismo francés, ya que inspiró a Roland Barthes (1915-1980), entre otras muchas ideas, la noción de relativismo histórico, es decir, la idea de que la misma obra puede dar origen a infinitas variaciones según el momento histórico en que ocurra cada representación, algo que anuncia la entrada del historicismo en los Estudios Teatrales. Esta idea, a la que podría sumarse la idea del director irlandés Tyrone Guthrie (1900-1971) de que no existe un personaje ideal al que aspirarían todas las interpretaciones, sino una

multiplicidad de versiones cada una tan válida como las demás, obliga a que se estudie simultáneamente el Teatro desde perspectivas sincrónicas y diacrónicas.

Sea o no desde posiciones abiertamente estructuralistas, lo cierto es que tanto la variedad interpretativa como la interacción de los elementos dramáticos del texto o teatrales de la escena, junto a la noción de historicismo, inspiraron estudios centrados en el problema de cómo se construye el significado del teatro, lo cual pronto hizo imprescindible el retorno a la Semiótica. Dentro de otros supuestos teóricos, Roman Ingarden exploró en “Vom den Funkioten der Sprache mi Theaterschauspiel” (1960) la relación entre ‘haupttext’ y ‘nebentext,’ es decir, el contenido explícito e implícito del texto dramático, mientras que en *Elements of Drama* (1961), J. L. Styan insistió en que “a play is to be judged by its value to those who watch it” (231) y propuso que se explore el concepto de “audience participation.”

Sin que sea necesariamente el punto de partida exacto, el artículo de Roland Barthes “Littérature et Signification” (1963) retomó el hilo de la reflexión de Mukarovsky, señalando de nuevo la necesidad de afrontar el ‘problema’ de la riqueza del teatro como sistema de significación. A partir de aquí distintos estudiosos intentaron reducir a proporciones manejables esa riqueza. El francés A. J. Greimas propuso en *Semántique structurale* (1966) su teoría de los ‘actantes’ o unidades de significación en la representación mientras Tadeusz Kowzan identificó en “The Sign in the Theatre” (1968) 13 sistemas de signos básicos que constituyen el hecho teatral.

Las primeras voces disonantes se oyeron pronto, sin embargo. En 1970 George Mounin advirtió en su *Introduction a la sémiologie*, el primer texto general sobre Semiología en incluir una sección sobre teatro, que la Semiología podría no ser un instrumento adecuado de estudio para comprender el hecho teatral, ya que no se produce en éste una auténtica comunicación sino un simple trasvase entre emisor activo y receptor pasivo. En todo caso, también en 1970, Tadeusz Kowzan publicó *Littérature et spectacle dans leurs rapports esthétiques, thématiques et sémiologiques*, el primer volumen en tratar exclusivamente de Semiótica teatral. Ésta se vio reforzada de manera un tanto ambigua por la publicación en 1975 del número monográfico *Sémiologie de la représentation* de la revista belga de André Helbo *Degrés*, donde el propio Helbo y Umberto Eco recogían la advertencia de Mounin. En cualquier caso, el propio Eco

desarrollaría en su artículo de 1977 “Semiotics of Theatrical Performance” el concepto de ostensión, es decir, el efecto por el cual el simple hecho de presentar un objeto o persona en escena le dota de una cierta significación, señalando así que la simple presentación es una de las bases del significado de la representación.

Un problema añadido era una cierta confusión en torno a la cuestión de si la Semiótica teatral se refería al texto dramático—si reemplazaría a los tradicionales estudios literarios de la obra teatral—o a la representación teatral, con lo cual podría justificarse la creación de unos nuevos Estudios Teatrales (o del espectáculo) totalmente separados de los Literarios. Así pues, mientras el libro del francés Patrice Pavis *Problèmes de sémiologie théâtrale* (1976) oscilaba entre el texto y la representación y el de la francesa Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre* (1977) se centraba en el texto, el italiano Marco de Marini hacía un llamamiento en favor de una nueva Semiótica del Espectáculo que tuviera en cuenta—como Styan ya había sugerido—el papel del espectador. Giles Girard, Réal Oullet y Claude Rigault iniciaron ese camino con *L'univers du théâtre* (1978), mientras que Keir Elam definió en *The Semiotics of Theatre and Drama* (1980) dos tipos de texto distintos, los que él llamó ‘performance text’ y ‘dramatic text.’

Elam reconocía entonces que había aún poco diálogo entre los teóricos de la Semiótica teatral y los estudiosos de la poética de los textos dramáticos y proponía como solución trabajar en “a semiotic poetics concerned with the widest possible range of rules governing our understanding of theatre and drama,” (1980: 210) proyecto que no ha acabado de concretarse en estos últimos veinte años. Elam proponía, en concreto, que la poderosa *intertextualidad* generada por la relación entre el texto dramático y el texto teatral se convirtiera en el mayor foco de interés de esta poética semiótica, pero parecía olvidar con ello el teatro que no se basa en textos, la relación de las obras teatrales con otros textos dramáticos y literarios, y el inevitable contexto cultural.

En todo caso, el proyecto semiótico se encontró a partir de los años 80 con el formidable obstáculo de la Deconstrucción que, con su tendencia a cuestionar la posibilidad de fijar el significado de un signo y aún más de un texto, desautorizó el empeño de la Semiótica en elaborar un modelo teórico capaz de entender cualquier manifestación teatral. En el mismo 1980 el número monográfico *Théâtre et théâtralité*:

*essais d'études sémiotiques* de la revista *Etudes Littéraires* editado por Régis Durand—especialmente su ensayo “Le voix et le dispositif théâtral”—se inspiró en Lyotard para sembrar la duda sobre la viabilidad de la deseada ‘semiotic poetics’ de Elam.

Desde 1980, pues, el centro de gravedad de la Teoría del Teatro se ha desplazado desde el modelo lingüístico-semiótico hacia el estudio de dos aspectos básicos: la representación (‘performance’) y el estudio del público. Esta tendencia pragmática ya era visible en textos como *Art as Event* de Gerald Hinkle (1979) o *Pragmasemiotik und Theatre* de Achim Eschbach (1979) que señalaban un problema ineludible de raíz barthesiana: la posición de quien interpreta el funcionamiento del teatro encaja dentro de parámetros históricos y no puede, por lo tanto, ser válida para fundamentar un modelo semiótico en el que se fije la significación de modo atemporal. En cierto modo se vuelve al dilema renacentista de si hay que leer a Aristóteles de modo transhistórico o renovar la poética para cada época. Prestigiosos teóricos de la Semiótica como Pavis y Ubersfeld empezaron entonces a mostrar un mayor interés en la recepción del texto teatral por parte del espectador, si bien en *L'Ecole du spectateur* (1982) Ubersfeld no se muestra interesada en estudiar al espectador sino en educarlo en la Semiótica teatral para que, por así decirlo, saque un mayor provecho de la experiencia teatral, sobre todo la de vanguardia.

Los volúmenes monográficos de la revista *Degrés, Semiologie du Spectacle: Réception* (Verano 1982) y de *Versus, Semiotica della ricezione teatrale* (1985) mostraron claros signos de la influencia de la teoría de la recepción (‘Rezeptionsaesthetik’) desarrollada en Alemania en los años 70 por, entre otros, Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser y cuya primera publicación de peso—*Rezeptionsaesthetik* (1975) de Rainer Warning—se remite a postulados originales del Círculo Lingüístico de Praga. Paradójicamente, parte del impulso de esta teoría tenía una orientación anti-formalista que desautorizaba la premisa básica del New Criticism americano, es decir, la centralidad del texto dentro del hecho literario.

A finales de los 60, Norman N. Holland defendió en *The Dynamics of Literary Response* (1968) una aproximación con aires freudianos a la lectura, según la cual texto y lector ocupan posiciones de similar importancia a la hora de crear significado. Según Holland, leer quiere decir adaptar el texto a nuestras fantasías más profundas, teoría que,

a pesar de haber sido pronto desacreditada, tiene mucho en común con las teorías de la representación teatral defendidas por Artaud, Grotowski o Brook. Susan Bennett objeta a esto que, de hecho, “a production is more likely to reveal its director’s identity than to call into play the psychic economy of the audience” (1990: 41), pero bien podría argumentarse ante ello que el director no es sino un lector privilegiado que puede poner en escena su lectura particular del texto dramático.

Sea cual sea el caso, estudios como los de Wolfgang Iser *The Implied Reader* (1974) y *The Act of Reading* (1976) propusieron una fenomenología de la lectura basada en la interacción de texto, lector y contexto que parecía de gran productividad para el estudio del Teatro. Jauss propuso en *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics* (1979) estudiar la estética de la recepción desde puntos de vista diacrónicos y sincrónicos, pero, a pesar de su progresiva inclusión de factores sociales e históricos en su estética no llegó a abandonar su marco teórico abstracto, es decir, siguió ignorando la sociología del texto teatral. Eco contribuyó al debate con su libro *The Role of the Reader* (1979) y Stanley Fish hizo lo propio con su *Is There a Text in this Classroom?* (1980) donde supuso que quien construye el significado del texto no es el lector a título personal, sino el lector como miembro de la comunidad interpretativa a la que pertenece, sea ésta un pequeño círculo académico o una amplia comunidad de hablantes de la misma lengua. Según Fish, es la comunidad la que determina el ‘valor’ del texto en cuestión, valor que fluctúa a medida que la propia comunidad cambia y evoluciona, si bien, como Jauss, Fish evita dar el paso siguiente, que sería la construcción de una Sociología de la lectura.

Es difícil determinar con precisión hacia dónde se dirige la Teoría del Teatro hoy, pero podría decirse que hay una cierta discrepancia entre la necesidad de abandonar los modelos rígidos para pasar a una auténtica teoría multidisciplinar del Teatro (la utopía que todos los estudiosos dicen defender) y la polarización de ciertas posiciones, e incluso el atrincheramiento de modelos cuestionados, como sería hoy la Semiótica teatral. Por otra parte, es importante recalcar que el debate teórico no ha afectado muy profundamente el tratamiento del texto teatral dentro de los Estudios Literarios. Por citar sólo dos ejemplos entre muchas otras posibilidades, el volumen *English Drama of the Early Modern Period, 1890-1940* (1996) escrito por Jean Chotia para la conocida serie

de Longman sobre aspectos de la literatura en inglés, o el volumen *The Cambridge Companion to English Restoration* (2000) editado por Deborah Payne Fisk aún más recientemente, obedecen al modelo clásico basado en el estudio de una selección canónica de autores dramáticos, si bien es cierto que incluyen amplia información sobre la práctica teatral de cada período histórico.

Desde mediados de los 80 trabajos como el artículo de Una Chaudhuri “The Spectator in Drama/Drama in the Spectator” (1984) han ayudado a establecer un nuevo campo de estudio, en tanto que se trata no sólo de saber qué papel juega el espectador sino quién es. Estudios como el de S. E. Case *Feminism and Theatre* (1988) señalaron, por ejemplo, que hasta el momento el estudio del teatro había obviado el papel específico de la mujer como espectadora. Susan Bennett abrió su estudio de 1990, *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*, con la reflexión de que la diversificación del teatro contemporáneo responde a, y alienta, la diversificación del público, que ya no puede entenderse como un cuerpo homogéneo de representantes de las clases medias.

Bennett va directa al problema de la supervivencia del teatro cuando afirma que “the survival of the theatre is economically tied to a willing audience—not only those people paying to sit and watch a performance, but increasingly those who approve a government, corporate or other subsidy. Any new directions in the shape of both new playwriting and new performance objectives/techniques depend precisely on that audience” (4). Sin embargo, la autora no cruza la formidable barrera que supone una investigación sociológica de quién son estos públicos diversos, tal vez estadística, o en base a las técnicas usadas para los estudios de mercado. Títulos como *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture* (1993) de R. Barucha sugieren que, en todo caso, una de las grandes avenidas por las que puede transcurrir el futuro de los estudios teatrales es el estudio de la cultura que genera las prácticas teatrales concretas de cada período histórico, algo que estaría, además, en gran consonancia con la creciente importancia de la producción sobre el texto.

Hay, por otra parte, una tensión que podría definirse como triangular entre la Teoría del Teatro, la Pragmática de la representación y lo que Marco de Marinis llama la Teatología. Estudios como *The Field of Drama: How the Signs of Drama Create*

*Meaning on Stage and Screen* (1987) de Martin Esslin parecían haber encontrado un camino para hacer confluír la Semiótica teatral y la Pragmática de la representación. Sin embargo, por mencionar unos cuantos ejemplos significativos, en un corto período de tiempo aparecieron textos tan contrapuestos como: *Theatrical Presentation: Performer, Audience and Act* (1990), obra póstuma de Bernard Beckerman, el gran defensor de la Pragmática, y texto que excluye toda referencia a la Semiótica; el mencionado estudio de Bennett que lleva hacia los Estudios Culturales; otro ejemplo de discusión de la posición del teatro en los Estudios Literarios (*Theater as Problem: Modern Drama and its Place in Literature* (1990) de Benjamin Bennett) y una nueva defensa del modelo semiótico, *Theatre as Sign-System: A Semiotics of Text and Performance* (1991) de Aston y Savona, que desautoriza a conciencia el intento de síntesis de Esslin propone volver al modelo de intertextualidad productiva propuesto por Elam. Por otra parte, teóricos de la Semiótica como Patrice Pavis han hecho patentes en libros recientes como su *L'analyse des spectacles: théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma* (1996) la contigüidad entre distintos tipos de espectáculos, mientras otros como Marco de Marinis (1997) han pedido sobre la base de esta contigüidad una nueva Teatrológica multidisciplinar que abarque tanto el espectáculo textual como el no textual o mal llamado en inglés 'performance art.'

No es que sea un momento de desconcierto, sino de necesaria transición. Los modelos teóricos usados para la interpretación textual en el entorno académico han permanecido en primera línea en el siglo XX una media de 20 años, de lo que se sigue que el ciclo abierto en los primeros 80 con el auge de la Deconstrucción está ya cerrado o a punto de cerrarse, sin que esté claro qué puede reemplazarlo, si es que algún modelo podrá alzarse con la necesaria autoridad en los próximos años—o si es que es deseable que alguno lo haga. La experiencia histórica del Neoclasicismo sugiere que los modelos teóricos acaban ejerciendo un efecto negativo sobre la práctica teatral, pese a los buenos propósitos de quienes los proponen, o, como ha ocurrido en el caso de la Semiótica teatral en el siglo XX, acaban siendo demasiado abstractos.

Habría que encontrar una manera de articular un cierto grado de abstracción que permita entender la dinámica del hecho teatral en sí, con el hecho ineludible de que el Teatro “in short, is inescapably social in character: the show is produced, always, not as

the innocent realization of somebody's ideas, but as the outcome of a dense network of interests, needs, desires, habits, authorities. The convenient name for this network is 'culture'." (Womack & Shepherd 1996: viii) Es necesario y razonable que el estudio del Teatro Inglés pase por la lectura de los textos, ya que ellos son su vestigio más inalterable, pero siempre dentro de su contexto cultural y en el marco de una teoría general de lo que es el hecho teatral—teoría que, como se puede apreciar, sitúa necesariamente al Teatro Inglés en un marco de referencia internacional.

### **Teatro Inglés, Teatro Británico y Teatro Irlandés**

Hasta este punto he evitado la cuestión de cómo hay que entender el Teatro Irlandés, Escocés o Galés en relación al Teatro Inglés. Este tema demuestra hasta qué punto los parámetros socio-políticos y culturales inciden sobre la manera en que entendemos el hecho teatral y marcan los límites de las poéticas abstractas.

El Teatro Inglés al que me he referido hasta el momento es el teatro en lengua inglesa escenificado en Inglaterra y escrito por autores de procedencias diversas dentro del Reino Unido y de la actual República de Irlanda. A partir del inicio del proceso de independencia de Irlanda en la década de 1890 se plantean dos cuestiones: una, cómo encuadrar a los autores no ingleses que han desarrollado su carrera en Inglaterra o entre este país y su nación de origen; otra, cómo estudiar las tradiciones teatrales locales. Hoy, iniciado ya el proceso de autonomía en Irlanda del Norte y de devolución en Escocia y Gales, las nuevas preguntas que hay que plantear es qué papel deben jugar los renovados Arts Councils regionales, si es deseable la construcción de un teatro nacional en cada región o nación, qué papel deberán ejercer los teatros nacionales británicos en el próximo futuro y si se llegará a desarrollar una identidad teatral inglesa en contraste con la escocesa, galesa o irlandesa.

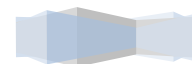
El resurgimiento de las identidades teatrales irlandesa, galesa y escocesa pone de manifiesto el hecho de que nunca ha existido un Teatro Británico como tal, sino un Teatro Inglés de gran potencia, y tradiciones paralelas de mucha menor substancia en las otras regiones o naciones del Reino Unido. Irónicamente, el siglo XX que podría haber sido el de la construcción de este Teatro Británico en base al criterio del Arts Council of

Britain, ha significado el fin del proyecto unificador—para alivio de muchos—e incluso el desmembramiento del Arts Council en cuerpos regionales dependientes de los nuevos Ejecutivos.<sup>15</sup>

La ironía de la nueva situación es que, mientras los autores ingleses no son candidatos óptimos para los subsidios de los nuevos Arts Councils regionales, los nor-irlandeses, escoceses y galeses se benefician, de hecho, de un doble sistema de subsidios, ya que siguen pudiendo optar al amparo de los proyectos nacionales británicos. Los autores de la República de Irlanda también se benefician, en tanto que trabajan muy a menudo para los teatros nacionales británicos, o para otros subvencionados, tal como el Royal Court, además de trabajar para las compañías irlandesas. Hay que recordar, además, que en la propia Inglaterra, la presencia de las minorías étnicas emigradas de las ex-colonias imperiales y sus descendientes han puesto en tela de juicio la ecuación Teatro Inglés es igual a teatro escrito por autores nacidos en Inglaterra y de raza blanca, al tiempo que la situación de Londres como metrópolis teatral mundial y el desarrollo del teatro regional inglés añaden otro tipo de disensiones a la definición de Teatro Inglés.

En la situación actual, cabría definir al Teatro Inglés como toda aquella actividad teatral que se desarrolla en Inglaterra, sea cual sea el origen de quienes participan en ella. Y habría que añadir que el Teatro Inglés se distingue de los demás teatros británicos e irlandeses por carecer de un proyecto nacionalista propio ligado a instituciones políticas independientes de las supranacionales del Reino Unido.

Irlanda le ha aportado al Teatro Inglés el talento creador de hombres como William Congreve, George Farquhar, Oliver Goldsmith, Richard Brinsley Sheridan, Dion Boucicault, Oscar Wilde y George Bernard Shaw, caracterizados todos ellos por su dominio del lenguaje cómico y su fina disección satírica de la vida inglesa. Irlanda careció, de hecho, de una tradición teatral propia hasta finales del siglo XIX, no teniendo, además, otra imagen en la escena que la del personaje secundario irlandés corto de miras y poco fiable. Fue el popular Boucicault quien ofreció una alternativa a esa desabrida figura con sus obras ya mencionadas, *The Colleen Bawn* y *The Shaughraum*, en las que introdujo el personaje protagonista del irlandés simpático y



patriota. Puede decirse, pues, que el teatro irlandés moderno tiene su origen en parte en el teatro melodramático y sentimental del XIX.

Por otra parte, en su vertiente más literaria, el origen del teatro irlandés moderno radica en la creación en Londres de la Irish Literary Society (1891) y en Dublín de la National Literary Society (1892), de las que fue miembro fundador W. B. Yeats (1865-1939), y de la Gaelic Society (1893) de Douglas Hyde. En 1897, el propio Yeats, su patrona Lady Augusta Gregory (1852-1932), y los autores Edward Martyn y George Moore se reunieron para sentar las bases del Irish Literary Theatre, sociedad y compañía dedicada a estimular la escritura de teatro de calidad en inglés y en irlandés. No fue éste en sus primeros años un proyecto popular ni populista, sino una mezcla explosiva de teatro nacionalista revivalista y de experimento artístico de vanguardia, que sufrió constantemente las tensiones lógicas de una combinación tan inestable. El problema principal hasta la muerte de Yeats en 1939 es que el Irish Literary Theatre no pudo acomodar los dispares intereses de quienes lo alentaron en sus inicios, ni satisfacer al público irlandés, más interesado en la sentimentalización al estilo Boucicault que en el teatro como reflejo puro de la imperfecta realidad irlandesa. Con todo ello, el Irish Literary Theatre de Yeats y Gregory fue el edificio sobre el que descansaría el futuro del Teatro Irlandés hasta hoy mismo, en que su Abbey Theatre sigue siendo el foco principal de creación teatral en Irlanda.

Este grupo empezó sus actividades con la obra de Martyn *The Heather Field* (1899), pero pronto él y Moore se desentendieron del proyecto de Yeats, al que se sumaron, en cambio, los hermanos Fay (Frank y William) en 1902 para crear la Irish National Dramatic Company, primera compañía profesional con actores irlandeses. La Irish National Theatre Society nació de la refundación del grupo original en 1903, pasando a ocupar su sede del Abbey Theatre en 1904, gracias a la generosidad de la patrona inglesa de Yeats, Miss Horniman, quien acabó retirando su subvención en 1910 por su desacuerdo con la inclinación política nacionalista del proyecto.

El Abbey Theatre basó su oferta teatral en la representación realista de la Irlanda rural y en la simbolista de la Irlanda mítica e histórica, a través de nuevas obras escritas con la expresa intención de crear un modelo dramático nacional de nuevo cuño, alejado de los supuestos naturalistas ibsenianos tan de moda entonces y, en general, de toda

influencia extranjerizante. Lady Gregory dotó al Abbey de una fuente constante de obras cortas, además de proporcionarle a Yeats las traducciones de leyendas irlandesas en las que basó muchas de sus propios textos dramáticos. El mérito principal de Gregory en los primeros años del Abbey fue alentar la entrada en el lenguaje dramático del inglés dialéctico de distintas zonas del país, sobre todo a partir de la representación del habla de las islas Aran en las obras de John Millington Synge (1871-1909), el principal autor junto a Yeats.

Las obras de Synge, *The Shadow of the Glen* (1903) y *The Playboy of the Western World* (1907) causaron graves desavenencias en el propio seno del Abbey Theatre y entre éste y su público, ya que ni los nacionalistas del equipo directivo (Maud Gonne, Douglas Hyde) ni el espectador irlandés de a pie estaban dispuestos a tolerar la visión descarnada, aunque cariñosamente jocosa, de Irlanda en ellas. Este primer rechazo del realismo y la muerte de Synge en 1909, le permitieron a Yeats dar mayor protagonismo a su propio experimentalismo, basado en la preeminencia del lenguaje poético y la revolución del diseño escénico en obras como *The Hour Glass*. Yeats llegó a incluir elementos del teatro Noh japonés en *At the Hawk's Well* (1915), pero su modelo teatral se topó con las naturales limitaciones de un público que no podía seguir la constante evolución teórica de Yeats, y mucho menos en una dirección tan elitista.

El teatro de Yeats es, esencialmente, una adaptación del Simbolismo al entorno mítico-poético irlandés. A Yeats le atrajo la capacidad del Simbolismo para movilizar al público e implicarlo en una experiencia teatral que quiere trascender lo material y convertirse en espiritual. Synge aspiró, de hecho, a integrar Simbolismo y naturalismo en una síntesis unificadora, pero el rechazo de sus obras pareció convencer a Yeats de la necesidad de erradicar cualquier atisbo de naturalismo. En ensayos como “The Tragic Theatre” (1910), “Certain Noble Plays of Japan” (1916) y “A People’s Theatre” (1923), Yeats expuso su utopía teatral: la implantación de un teatro minimalista, dominado por la poesía, las máscaras y la escenografía anti-realista al estilo de Gordon Craig, que supiera crear un público minoritario de iniciados en el misterio del contenido espiritual de la obra dramática. Lo que Yeats parecía no comprender es que los irlandeses, quienes ya tenían bastante espiritualidad a su disposición gracias a su cultura eminentemente religiosa, no necesitaban el teatro para alcanzar la unión mística que Yeats proponía. La

redundancia de su proyecto y su falta de adecuación a las necesidades de un teatro con aspiraciones nacionales le impidieron a Yeats imponer su visión, que era, en todo caso, bastante más conservadora de lo que podría parecer, en vista de su rechazo en los años 20 de las obras experimentales de Sean O'Casey o Denis Johnston.

Otros autores más convencionales como William Boyle (1853-1923), T.C. Murray (1873-1959), Seamus O'Kelley (1875-1918), George Fitzmaurice (1877-1963), Padraic Colum (1881-1972), Lennox Robinson (1886-1958), o George Shields (1886-1949) tomaron el relevo en el Abbey, ofreciendo teatro menos poético que el de Synge o Yeats, pero también más cercano a la Irlanda del público, especialmente en los casos de Colum y Robinson. El modelo eminentemente insular del Abbey no era, en cualquier caso, del agrado de todas las gentes de teatro: la fundación en 1906 del Theatre of Ireland, la compañía de George Martyn, sentó el precedente para la Dublin Drama League (1919-1929) de Lennox Robinson, quien usó el propio Abbey para presentar las obras extranjeras y de vanguardia que el Abbey excluía. En 1925, el Abbey se convirtió en el primer teatro europeo en recibir subsidio estatal, con lo que se permitió construir su sala alternativa, el Peacock, nuevo hogar de la Drama League y de la Abbey School of Acting, la primera oficial. En el Peacock se consolidaría el Gate Theatre, la nueva compañía de Michéal MacLiammóir (1899-1978) y Hilton Edwards, que robusteció con una programación cosmopolita la alternativa planteada por la Drama League.

El Gate Theatre ofreció acomodo en el Peacock a Sean O'Casey (1880-1964), la gran figura de los años 20, cuando, tras los éxitos de *The Shadow of a Gunman* (1920) y *Juno and the Paycock* (1924), el Abbey rechazó su *The Silver Tassie* (1928), debido al expresionismo hacia el que O'Casey se inclinó progresivamente en los décadas siguientes. El de O'Casey es un caso parecido al de Synge, ya que consiguió dotar al teatro irlandés de un nuevo perfil social y lingüístico, al introducir la vida y el lenguaje de las clases obreras de Dublín, pero ofendió al público con su sinceridad, en este caso anti-idealista y anti-política, en *The Plough and the Stars* (1926). Otro importante autor, Denis Johnston (1901-84), se pasó a la compañía del Gate Theatre cuando el vanguardismo de su primera obra, *The Old Lady Says 'No!'* (1929) también ofendió al Abbey. Gate Theatre, con local propio desde 1930, y aún hoy activo como teatro subvencionado, pasó por constantes dificultades financieras debido a la pobre respuesta

del público a su programación innovadora, pero, pese a ello y a la necesidad de ofrecer obras más comerciales—incluidas las obras del propio MacLiammóir—introdujo un modelo de teatro que era, de hecho, más sólido y menos convencional que el del Abbey.

Paul Vincent Carroll (1900-68) fue el principal autor nuevo del Abbey en los años 30; M. J. Molloy (1917-94) el de los 40. En esa década hubo un intento de revivir la tradición dramática poética de Yeats con la fundación por parte de Austin Clarke (1869-1974) de la Dublin Verse-Speaking Society y la Lyric Theatre Company, activa en el Abbey por temporadas hasta 1951, cuando ardió el teatro. En ese mismo año empezó su actividad la Lyric Theatre Company de May y Pearse O'Mailley en Belfast, que sería durante años un importante vínculo entre el sur y el norte de la isla.

Al arder el Abbey, su compañía prosiguió sus actividades—un tanto desfasadas—en el Queen's Theatre, pero la apertura del Pike Theatre de Alan Simpson y Carolyn Swift significó un importante cambio de orientación en la vida teatral irlandesa, sobre todo a partir del estreno en sus locales de *The Quare Fellow* (1954) de Brendan Behan (1923-64) y *Waiting for Godot* (1955) de Beckett. La censura religiosa dio diversos golpes de efecto en esta década, intentando llevar a Simpson a la cárcel por estrenar *The Rose Tattoo* de Tennessee Williams, y forzando la cancelación temporal del recién estrenado Festival de Teatro de Dublín (1957) en 1958 como protesta por el estreno de *The Drums of Father Ned* de Sean O'Casey. Lo cierto es que la visión innovadora del Pike prevaleció sobre el estancamiento del Abbey (y sobre el fundamentalismo católico), de modo que el primer gran éxito del renacido Abbey (1966) fue *Borstal Boy* de Brendan Behan, autor descubierto por el Pike Theatre. El Festival, por su parte, se convirtió en la ocasión para el estreno de un notable número de nuevos autores y sigue aún hoy su singladura en la misma dirección.

El teatro irlandés de hoy es una síntesis de las generaciones que iniciaron su carrera en las últimas cuatro décadas. Los 60 fueron el inicio para Sam Thompson (1916-65, nor-irlandés), Hugh Leonard (1926), J. B. Keane (1928-), Brian Friel (1929-, nor-irlandés), Tom Kilroy (1934), Thomas Murphy (1935-); los 70 para Tom MacIntyre (1931-), Bill Morrison (1940-), Stewart Parker (1941-, nor-irlandés), Graham Reid (1945-, nor-irlandés), Bernard Farrell, Neil Donnelly. Quizás se puede hablar de un Teatro Irlandés auténticamente moderno a partir del estreno de *Translations* (1980) de

Brian Friel, que abrió la década en la que se empezaron a estrenar los trabajos de Frank McGuinness (1953-, nor-irlandés), Michael Harding (1953) o Sebastian Barry (1955), nuevos nombres seguidos en los 90 de las obras de Marina Carr (1964-) o Delmot Bolger (1959-).

Como puede apreciarse por esta lista, las barreras entre norte y sur se han ido debilitando, sobre todo a partir de los 70, en que los tristes sucesos acontecidos en el Ulster forzaron a los dramaturgos a asumir posturas políticas firmes. La renuncia a la unificación de la isla por parte de la República de Irlanda y la relativa autonomía conseguida con los acuerdos del Viernes Santo ya a finales de los 90, están llevando, sin duda, a un aumento significativo de los intercambios teatrales—paradójicamente, quizás a una unificación cultural que pase por encima de la inexistente unificación política. Por otra parte, el ámbito del teatro irlandés se extiende también a Inglaterra, no sólo por la presencia de autores como Sebastian Barry en el Royal Court, sino también por la aparición en la misma sala de autores anglo-irlandeses como Martin McDonagh. De hecho, el Abbey y su sala menor, el Peacock, parecen funcionar a cierto nivel como antesalas del National Theatre y del Royal Court londinenses, seleccionando lo mejor del talento dramático irlandés. El Abbey programa los estrenos de autores irlandeses de prestigio, los clásicos modernos irlandeses y los grandes éxitos internacionales contemporáneos, mientras que el Peacock se acerca más al modelo del Royal Court, dando cabida a la obra de autores y directores en proceso de consolidación, y a los estrenos menos comerciales de los autores establecidos.

La impresión general es la de un teatro que funciona a pleno rendimiento, con una fuerza inusitada para un estado cuya población total no excede la de la provincia de Barcelona. Posiblemente, esto es así porque—con la excepción de la cuestión de Irlanda del Norte—la República Irlandesa ya ha dejado atrás los problemas que acucian a los estados recién formados y a las naciones sin estado, problemas que aún ocupan de pleno a Escocia o Gales, y, de otro modo, a Irlanda del Norte

Estas tres regiones de Gran Bretaña tienen características nacionales muy distintas, pese a su aparente situación común como ex-colonias inglesas. Irlanda del Norte (el Ulster) no es una nación histórica como las otras dos, sino el resultado de la terrible partición de la isla de Irlanda en el Irish Free State del sur y el Ulster unionista

del norte en 1922, a causa de los conflictos causados por el Anglo-Irish Treaty. Escocia tiene un perfil nacionalista mucho más definido que Gales, debido a una serie de circunstancias político-culturales, entre las cuales hay que destacar el hecho histórico de que Escocia tuvo instituciones propias hasta 1707 y pasó por la construcción de una identidad propia a partir de las popularísimas novelas de Walter Scott en el siglo XIX. La Escocia romántica de Scott—de hecho, una nación plenamente integrada en Gran Bretaña—ha tardado casi dos siglos en sentar las bases de su futura independencia política, proyecto que tiene muchas posibilidades de realizarse en las próximas décadas.

Para entender la diferencia entre Escocia y Gales, hay que recordar que en el primer referéndum para la devolución, celebrado en 1979, Galés votó mayoritariamente en sentido negativo. Esta derrota llevó a una cierta depresión nacional, fundamentada en la idea de que se le dio al resto del país la impresión de que Gales no era capaz de asumir su propia identidad, mientras que en Escocia la depresión la causó el hecho de que pese a que ganó el sí, el gobierno Thatcher anuló el resultado argumentando que sólo había votado menos de la mitad de la población. La identidad de Escocia se definió entre 1979 y 1996 en base a una insistente oposición al gobierno conservador, con lo que esta nación llegó al momento de la devolución con una especial mezcla de reivindicación nacionalista, intenciones europeizantes, y el habitual escepticismo escocés. Gales, sin embargo, sigue aún enfrascada en el proceso de definir su propia identidad, dando la impresión de ir políticamente a remolque de lo que sucede en Escocia.

En lo que concierne al teatro, Irlanda del Norte participó desde una cierta distancia en el movimiento nacionalista establecido en el Abbey Theatre, para luego entrar en una fase de distanciamiento, alterada progresivamente por el intercambio de actividad teatral con su vecino del sur, intercambio muy activo hoy. Gales se caracteriza más bien por la falta de continuidad de su actividad teatral, algo que, pese a su negatividad, ha llevado a los galeses a una sana falta de prejuicios a la hora de reinventar su modelo teatral. Tanto Gales como Escocia son naciones donde la actividad teatral no se apoya tanto en la labor del escritor—de hecho, no cuentan con grandes figuras—como en la de la compañía, con lo cual pueden dar la impresión de que no producen teatro de gran impacto, cuando lo cierto es que producen incluso más teatro

del que pueden absorber sus modestas poblaciones (sólo 2 millones en Gales, 6 en Escocia). Este exceso de productividad teatral respecto al posible público es lo que hace que la situación de escritores y compañías sea precaria, y es también lo que obliga a la diversificación de medios y de territorios a quienes desean dedicar su vida al teatro. En ambas naciones, el debate se centra hoy en la cuestión del Teatro Nacional y en ambas se escuchan parecidos argumentos: es un proyecto deseable, pero también muy peligroso, ya que puede consumir los recursos del Arts Council regional que necesitan autores y compañías, sin dar nada más a cambio que una excesiva centralización de la vida teatral.

La actividad teatral de Irlanda del Norte puede parecer modesta, si tenemos en cuenta que sólo seis teatros trabajan para una población de aproximadamente el mismo tamaño que la ciudad de Barcelona, o muy activa, si pensamos que el teatro amateur de la región ocupa las energías de unas 3.000 personas y llega a ofrecer 200 obras al año.<sup>16</sup> Como era de esperar, la capital Belfast es el centro teatral de la región, y el hogar de la única compañía de repertorio, la del Lyric Theatre. El Lottery Fund promete cambiar la situación en los próximos años, pero habrá que ver si la construcción de nuevos edificios se acompañará de una política cultural capaz de dinamizar al público.

Aparte de la compañía del Lyric, Irlanda del Norte cuenta con otras compañías, entre la que destaca Field Day, fundada en 1980 por Brian Friel y el reputado actor Stephen Rea; otra importante compañía, la femenina Charabanc, que había conseguido un cierto renombre internacional, se ha desmantelado recientemente. Los escritores nor-irlandeses más destacados—Frank McGuinness, Christina Reid, Graham Reid, Gary Mitchell, Anne Devlin—trabajan para los teatros regionales, el Abbey Theatre de Dublín y los teatros nacionales de Londres, con lo que operan, de hecho, dentro de un sistema triple de subsidio, sin contar su habitual dedicación a televisión y cine. Al hablar de cine, hay que recordar que Kenneth Branagh proviene también del entorno nor-irlandés.

Gales tiene ciertamente una tradición teatral que podríamos llamar intermitente y unas limitaciones económicas dentro de esa misma tradición que hacen muy excepcional la dedicación exclusiva de los dramaturgos a la nación o a la escena. A la diáspora que afecta a los autores galeses se suma una cierta impresión de apatía por parte del público y la perceptible resignación general de autores, compañías y público a la posición de

marginalidad dentro del Gran Bretaña y de Europa. Anna-Marie Taylor, editora del primer volumen dedicado íntegramente al teatro galés—*Staging Wales: Welsh Theatre 1979-1997* (1997)—pone el dedo en la llaga al afirmar que “it is this understanding of entering into a worldwide theatrical community that Wales should celebrate and not bemoan its inability to create successful large-scale models of theatre [...]. The possibility of Welsh theatre contributing to the mainstream of European cultural activity seems to lie in not emulating the centre but dramatizing and articulating the experience of surviving on the edge.” (45)

El problema añadido a la apertura de esta ventana europea es la cuestión del drama en lengua galesa que, pese a ser más activo en Gales que el de lengua inglesa en el sentido de la escritura de nuevos textos, puede parecer doblemente marginal desde un punto de vista europeo. Por otra parte, la realidad del bilingüismo, que se refleja en la vida teatral tal vez con mayor visibilidad que, por ejemplo, en Irlanda, no parece causar tensiones como las que suscita en Catalunya la incierta situación del autor teatral catalán que escribe en castellano, tal vez por la simple razón de que en Gales el nacionalismo no se identifica con el lenguaje galés.

El problema de la discontinuidad se perfila como problema recurrente incluso de cara al futuro, ya que no sólo no es demasiado sencillo publicar textos nuevos, sino que además gran parte de la actividad teatral galesa del pasado y del presente se basa en la noción de ‘performance’—popular o de vanguardia—y no en el teatro de texto. Entre los textos, digamos que longevos, de mayor importancia, se encuentran *The Corn is Green* de Emyln Williams (1938) o *Under the Milkwood* de Dylan Thomas (1954), más las obras en inglés y galés del autor de mayor popularidad, Saunder Lewis (activo entre los 40 y los 70). Dannie Abse, Gwynn Thomas, Alun Richards y Ewan Alexander no consiguieron dar la deseada continuidad en los 60 y 70, pero son los puentes principales hasta llegar a las generaciones presentes, la de Gareth Miles, Siôn Eirian, Meic Povey, Geraint Lewis, Gruffyd Jones o Gwion Lynch en galés, y Ed Thomas, Dic Edward, Lucy Gough o Greg Cullen, en inglés.

Una cuestión importante para entender el teatro galés es que los autores—con la excepción de Ed Thomas—tienen una menor proyección nacional e internacional que las compañías, sobre todo las experimentales como Brith Goff, Moving Being, Volcano,

Earthfall, The Magdalena Project o Frantic Assembly, acostumbradas, por otra parte, a hacer de la supervivencia su máxima diaria. Gales no funciona según el modelo inglés de grandes salas, grandes autores y compañías estables sino que ofrece un tipo de teatro que puede parecer disperso, pero que en realidad se amolda al carácter del público, a quien hay que buscar en su propia comunidad. Es quizás por ello que los proyectos de mayor éxito en Gales se asocian al teatro en las escuelas, el teatro juvenil, el universitario y el de comunidad—en el que a menudo se enmarca el experimental—más que a los tradicionales teatros de clase media.

Pese a ello, el Welsh Arts Council ha implementado una política de subvenciones en sentido contrario, intentando imponer un modelo conservador que no cuadra con la flexible realidad teatral galesa, y que llegó a la velada sugerencia de convertir el mayor teatro ‘mainstream’ de Gales—Theatr Clwyd—en el embrión del posible teatro nacional. Esto ha generado mucho resentimiento, razón por la cual el proyecto del Teatro Nacional tiene menos defensores en Gales que en Escocia, sin olvidar tampoco el menor alcance del nacionalismo político.

Entre 1962 y 1983 hubo una ‘Welsh Theatre Company’ (‘Cwmni Theatre Cymru’) dedicada al teatro en galés, cuyo fracaso es un perenne recordatorio para los galeses de que los grandes proyectos no forman parte de su mentalidad. Ésta encaja mejor con la oleada de nuevos centros cívicos e universitarios construidos en los 70, a imitación del de la universidad de Aberyswyth, donde se abrió el primer ‘Drama Department’ en el 74. Surgieron al mismo tiempo las primeras compañías de teatro escolar y de comunidad—Theatr Powys en el 73—y se construyó el gran Theatr Clwyd (1976), situado lejos de cualquier núcleo urbano de importancia y tan cercano a Inglaterra que gran parte de su público es inglés.

Los años 80 trajeron la fundación de las compañías experimentales a partir de la seminal visita en 1980 del Odin Teatret, la compañía danesa de Eugenio Barba, cuyo teatro no textual inspiró entre otros el de Brith Gof, Arad Goch, o Alam Theatre. Los 80 trajeron también proyectos como Made in Wales Stage Company, establecida para animar a nuevos autores a escribir, y su gemela en galés Dalier Sylw, más la fundación de S4C, la rama galesa de Channel 4, cuyo potencial económico ha cautivado a gran parte del talento dramático galés. Actualmente el centro más activo tanto en galés como

inglés es la del Theatre West Glamorgan, y el país cuenta con cuatro compañías estables más: Cwinmi Theatr Gwynedd, Sherman Theatre, Theatr Clwyd y Torch Theatre.

En este momento, el nuevo Ejecutivo galés evalúa la cuestión del Teatro Nacional, mientras dramaturgos como Ed Thomas plantean la necesidad de dejar atrás las obras sobre el 'state-of-the-nation' de los 80 para pasar a definir Gales como una nación puzzle compuesta de miles de identidades personales distintas. La impresión general es que los artistas no están de parte del proyecto político, considerando el nacionalismo como una traba más que una ayuda para la necesaria redefinición cultural de Gales. El problema es que tampoco parece haber una alternativa lo bastante sólida que pueda hacer de contrapeso al proyecto político, o mejor dicho, el problema es que el proyecto político está ahogando las alternativas posibles a base de desviar fondos—o amenazar con hacerlo—hacia ideas en las que pocos creen, mientras se deja agonizar el teatro galés que ya existe. En lo que se refiere a la escritura, 'Sgript Cymru' es el último proyecto presentado para dinamizar la actividad dramática en ambos idiomas, pero a falta de un teatro entregado a la labor del autor como el Royal Court de Londres o el Abbey de Dublín es difícil estimular el talento del dramaturgo galés, quien a falta de una fuerte conciencia nacionalista seguirá gravitando hacia Inglaterra, con la excepción, claro está, de quienes escriban en galés.

La historia del Teatro Escocés es mucho más larga y densa que la del galés pero conduce al mismo punto de inflexión actual con el debate aún no resuelto sobre el Teatro Nacional. Escocia pasó a un sistema de teatro profesional en el siglo XVIII, muy tardío respecto a Inglaterra debido al fundamentalismo de la Iglesia nacional presbiteriana, mucho más puritana que la anglicana. La férrea censura religiosa—producto de la Reforma de 1575—campó a sus anchas durante siglos, sobre todo a partir del traslado de la Corte escocesa a Londres en 1603. La estrecha alianza entre la casa Stuart y el teatro acabó recabando así en la vida teatral inglesa y no en la escocesa, si bien ésta nunca perdió sus facetas populares.

La concesión de la primera patente al Theatre Royal de Edimburgo en 1767, resultó en el crecimiento de la actividad teatral a lo largo del siglo XIX, si bien las corrientes populares dominaron sobre la creación literaria, que nunca fue de gran altura. De hecho, el autor escocés de mayor importancia, Joanna Baillie (1762-1851),

desarrolló buena parte de su carrera en Inglaterra. Las adaptaciones de las novelas de Walter Scott introdujeron los temas nacionales a partir de la segunda década del siglo XIX, y éstos nutrieron al teatro escocés incluso en las décadas finales en las que se produjo, como en Inglaterra, una división entre el teatro de clases medias y el teatro popular.

La pantomima y el ‘music-hall’ se mantuvieron con gran fuerza en Escocia al tiempo que se asentaban los cimientos del renovado teatro literario moderno. La piedra de toque en este empeño fue la fundación de la Glasgow Repertory Company (1909-1914) en el Royalty Theatre por parte del inglés Alfred Waering, quien se inspiró en el modelo del irlandés Abbey Theatre pero también en la Stage Society londinense. Esta compañía fue el primer teatro de repertorio en Escocia y el primer ‘citizens’ theatre’ en Gran Bretaña, fundado gracias a la suscripción popular. Waering y su compañía ofrecieron una visión rural de Escocia en las nuevas obras—entre las que destacaron *Jean* de Donald Colquhoun y *Campbell of Kilmohr* de J. A. Ferguson—pero introdujeron también autores como Chekhov, que de hecho llegó antes a Glasgow que a Londres. Hasta los años 40 no hubo otra compañía profesional, pero el vigoroso teatro amateur—organizado en 1926 en la Scottish Community Drama Association—suplió su falta con otras como Scottish National Players o The Curtain (1933-40) del dramaturgo Robert McLellan (1907-84), autor clave en ‘Scots.’

Scottish National Players (Glasgow, 1922-47, pero en declive desde 1934) fue el producto de la Scottish National Theatre Society y de la suma de talentos de los escoceses John Brandane y James Bridie, y de los irlandeses asociados al Abbey como Tyrone Guthrie y William Fay. Su programa era muy similar al del Abbey Theatre y sus objetivos más claramente nacionalistas que los de Waering (gran amigo de Bridie), razón por la cual intentó llevar sus actividades a todos los lugares de la geografía escocesa. John Brandane (1869-1947), y Joe Corrie (1894-1968) fueron sus principales autores, aún en la línea del retrato de la Escocia rural, pero James Bridie (1888-1951) les superó en calidad y cantidad, convirtiéndose en el autor escocés de mayor éxito, con permiso de James Barrie (1860-1937), cuya carrera se desarrolló principalmente en Inglaterra.



Bridie, cuyo primer gran éxito fue *The Anatomist* (1930), obra sobre los excesos del Dr Robert Knox y sus asociados roba-cadáveres Burke and Hare, tuvo incluso mayor éxito en el West End que en Escocia, pero no por ello dejó de sentar las bases de gran parte del entramado teatral escocés. Bridie fue miembro del CEMA y ‘chairman’ del Arts Council en Escocia tras la guerra. Durante ella colaboró en la fundación en 1943 del Citizens' Theatre de Glasgow y más tarde, en la del Festival Internacional de Teatro de Edimburgo (1947) y en la de la School of Drama (1951), primera escuela oficial escocesa. El Citizens, enmarcado hoy en el suburbio obrero de Gorbals, era en su momento la alternativa de clase media el teatro marxista de la compañía sin sede Unity Theatre, activa en los 40 y 50, cuyo gran éxito fue, precisamente, *The Gorbals Story* (1946) de Robert McLeish, obra a la que se atribuye la entrada del realismo social urbano en el teatro escocés.

El teatro más bien provinciano de los 50, centrado en las obras históricas y cómicas en ‘Scots’ de Robert McLellan y Alexander Reid, sufrió una convulsión agónica con la llegada en 1963 del importantísimo Traverse Theatre, inspirado por los proyectos marginales asociados al Festival de Edimburgo. Este pequeño teatro le dio a Gran Bretaña la primera sala ‘fringe’ o alternativa, además de convertirse en punto de encuentro y estímulo para numerosos autores, función que aún ejerce hoy en día, en que funciona como teatro público subvencionado (desde 1988). El otro gran eje de la vida teatral de Edimburgo, el Royal Lyceum, pasó a ser teatro cívico ya en 1965 y se convirtió en ejemplo de la problemática renovación del teatro moderno en Escocia. Básicamente, entre los 60 y 70 se produjo una encarnizada lucha entre los artistas teatrales, que querían imponer una modernización radical, y las autoridades y el público locales de toda Escocia, que no la deseaban.

A la larga, la modernización acabó ocurriendo cuando se produjo la entrada de elementos de interés local en el teatro experimental. El ejemplo más claro de esta tendencia fue el estreno de *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil* (1974) de John McGrath y su innovadora compañía 7:84. Wildcat, TAG y otras compañías escocesas han seguido una línea parecida, que ha acabado confluyendo con la novela y el teatro de texto, como se puede ver en el caso de uno de los éxitos mayores del teatro escocés reciente: la adaptación de la novela de Irvine Welsh, *Trainspotting* (1993). La

mención de esta novela no es accidental, ya que su exitoso pasó a la pantalla en 1995 sirvió también para levantar enormes expectativas respecto a una futura industria cinematográfica escocesa de alcance internacional. McGrath debe ser de la misma opinión ya que, pese a ser considerado el dramaturgo escocés de mayor importancia desde Bridie, hoy dedica sus esfuerzos a dirigir Freeway Films, su propia compañía.

Escocia sufre el mismo problema que Gales en cuanto a la superabundancia de talento teatral respecto a la población total, complicada en su caso por la polarización entre el urbano cinturón central donde se hallan Glasgow y Edimburgo y las zonas rurales de las Highlands. Es por esta razón que se ha llegado a pensar en que el Teatro Nacional sea una compañía itinerante, capaz de establecer vínculos culturales donde no los hay geográficos. Aunque también cuenta con un lenguaje céltico propio, Escocia no concibe su teatro como un proyecto bilingüe, sino más bien como una fusión de acentos, dialectos y lenguas articuladas por el hecho común de no ser el inglés de Inglaterra. Como Gales, Escocia también busca abrir una ventana a Europa, sobre todo desde que la declaración de Glasgow como capital cultural Europea en 1990 consiguió atraer el ingente capital que hizo reflotar el teatro escocés.

A nivel textual, lo que se está produciendo en las últimas décadas es una interesante multiplicidad de puntos de vista, que responde a la triple posición del autor escocés como autor nacional, británico y europeo. Los galeses tienen, por supuesto, la misma oportunidad de expandir su teatro de texto en estas tres mismas direcciones, pero tal vez carecen de la capacidad escocesa de teatralizar su simultánea confianza y escepticismo ante el estado de la nación. Por decirlo así, el teatro escocés—y en general su literatura—sabe explotar para su propio beneficio las miserias de la nación (véase *Trainspotting*), mientras que el galés se siente tan inseguro ante ellas que ni siquiera puede ver sus puntos positivos.

Lo que define pues a los autores escoceses es su versatilidad y, al mismo tiempo, su distancia radical de la Escocia rural, sea cómica o pastoral, retratada por el teatro sentimental hasta los años 50. En su lugar prefieren el realismo social urbano teñido de la inevitable ironía negra escocesa—muy distinta de la inglesa—que, muy a su pesar, no deja de ser otra forma de sentimentalismo, en este caso de clase obrera urbana tan maltratada por el declive industrial británico.



La atención a la vida real y ordinaria, no es óbice para que los autores se fijen también en la vida imaginativa, y el retorno al conflictivo pasado histórico. Autores tan significativos como Liz Lochhead cuentan en su haber obras como *Blood And Ice* (una recreación de *Frankenstein*) o *Mary Queen Of Scots Got Her Head Chopped Off* (revisión de los mitos de la nación escocesa) junto a otras de corte realista dedicadas a retratar la vida de la mujer escocesa en un entorno eminentemente machista. No se trata, pues, de una división entre autores realistas y otros experimentales, sino de una mezcla de estilos en cada una de las carreras de los autores escoceses, entre quienes destacan Tom McGrath, John Byrne, Tony Roper, Stewart Conn, Iain Heggie, Peter Arnott, David Harrower, Bill Findlay; entre ellas, aparte de Lochhead, Anne Di Mambro, Marcella Evaristi, Sue Glover o Rona Munro.

El teatro escocés, el galés y, claramente, el catalán, invitan a reflexionar sobre si las naciones sin estado pueden usar el teatro para proyectar a nivel internacional—y, sin duda local—una imagen propia de ellas mismas: la que está excluida de los medios de comunicación internacionales y del arte oficial de los estados a los que pertenecen. Esto es lo que planteó John McGrath en su reciente *A Satire Of The Four Estaites*, reescritura de la obra de Sir David Lindsay *Ane Satyre of the Thrie Statitis* (1540), texto teatral central del Renacimiento escocés. El cuarto estado al que se refiere McGrath son, por supuesto, los grandes conglomerados dueños de los medios de comunicación mundial, ante cuyo poder cualquier Arts Council es una mera bagatela. En este sentido, parece más importante reforzar la misión de agencias de promoción tal como Scotland on Stage, dependiente del Arts Council of Scotland, que invertir recursos y energía en un proyecto tal como el Teatro Nacional.

Cualquiera que sea el futuro que aguarda al teatro en Gran Bretaña, hay que concebirlo desde hoy mismo como una realidad en constante movimiento, de fluidez limitada por la tensión entre el patrocinio (estatal o privado) y el comercialismo internacional que domina el período histórico actual. El teatro, como puede verse, es un recurso muy importante para la expresión de la realidad local, desde la comunidad a la nación, desde el realismo al experimentalismo, pero puede verse abocado a su extinción en todos los países occidentales—sean naciones o estados—si no aprende a resistir los embates de la globalización con una contra-estrategia de internacionalización. Las

compañías y los autores en lengua inglesa parten, en este sentido, de una posición privilegiada respecto a las tradiciones teatrales en lenguas minoritarias, pero no parecen haber descubierto por el momento todo su potencial internacional.

## Notas

<sup>1</sup> El texto aquí presentado es la sección 2 del Proyecto Docente redactado para optar a una plaza de profesor titular (perfil Teatro Inglés) en la Universitat de Barcelona, Mayo 2001. En Noviembre del 2002 obtuve la plaza de profesora titular de Literatura Inglesa en la Universitat Autònoma de Barcelona que actualmente ocupo.

<sup>2</sup> En principio, me referiré a Teatro (con mayúscula) como la disciplina de estudio y a teatro (con minúscula) como la actividad teatral en general.

<sup>3</sup> El estudio del Teatro como poesía no se debe al hecho de que se escribiera habitualmente en verso—como así se hacía, por otra parte—sino al hecho de que todos los géneros poéticos, desde la épica al drama pasando por la lírica, eran objeto de representación o ‘performance’ pública. No se concebía la lectura privada y en silencio de ningún género poético.

<sup>4</sup> Los King’s Men de Killigrew—de hecho, hombres y, por primera vez mujeres—ocuparon una antigua pista de tenis en 1660, mientras se construía su flamante Theatre Royal (Drury Lane), inaugurado en 1663, destruido por un incendio en 1672 y reconstruido por el infatigable Inigo Jones en 1674. Los Duke of York’s Men de Davenant, otra compañía mixta, ocupó en 1661 su nuevo teatro de Lincoln’s Inn Fields. A la muerte de Davenant, la estrella de la compañía, Thomas Betterton, se hizo cargo de la misma en el Duke’s Theatre (Dorset Garden). Ambas compañías se unificaron entre 1682 y 1695 ocupando ambos teatros hasta que Betterton y un grupo de actores experimentados, cansados de la gestión del mánager Christopher Rich, fundaron su propia compañía, con sede de nuevo en Lincoln’s Inn Fields. En 1708 las dos compañías volvieron a fusionarse.

<sup>5</sup> *The Siege of Rhodes* de Davenant parece haber introducido la costumbre de representar las tragedias dentro del espacio marcado por el arco proscénico, posiblemente para ayudar al público a entrar en su universo exótico o histórico con mayor facilidad.

<sup>6</sup> Las funciones empezaban sobre las tres de la tarde, lo cual indica que el teatro era un pasatiempo para quienes no necesitaban trabajar. A principios del siglo XVIII las funciones pasaron a las seis de la tarde para adecuar su horario a las necesidades de sus clientes burgueses, quienes eran más reacios a anteponer ocio a trabajo.

<sup>7</sup> C.B. Davies ofrece una lista de 65 subgéneros. Ver: <http://ascc.artsci.washington.edu/drama-phd/cbalph.html>

<sup>8</sup> La década de 1880 ven resurgir el interés en la técnica del actor, despertado por Garrick en el XVIII, con la traducción al inglés en 1880 de *L’art et le comédien* del importante actor francés Constant Coquelin, promulgador de un método actoral basado en la disociación entre representación y emoción personal por parte del actor. Este método, claramente opuesto al modo de actuar de las grandes estrellas victorianas, sobre todo de Henry Irving (1838-1905),

anima un debate que William Archer intenta zanjar con un estudio basado en una encuesta entre actores cuyo significativo título, *Masks or Faces?* (1888), describe con precisión el dilema del actor finisecular.

<sup>9</sup> La radio es la expresión más clara de la intención didáctica que las clases medias británicas le dieron a los nuevos medios de comunicación públicos. Las transmisiones se iniciaron recién acabada la Primera Guerra Mundial, pero la BBC se constituyó como organismo al servicio del público británico bajo la protección de la Corona en 1927. Su promulgador, John Reith, un hombre de talante neo-puritano, decidió evitar el comercialismo de la radio americana y usar la BBC para educar al público, algo que se empezó a hacer ya antes de su constitución oficial. La primera lectura dramática (1923) fue un fragmento de *Twelfth Night* de William Shakespeare; la primera obra escrita expresamente para el nuevo medio fue *Danger* (1924) del novelista galés Richard Hughes. Entre 1929 y 1963, el jefe del departamento dramático de la BBC fue Val Gielgud, hermano del insigne actor shakespeariano John Gielgud (Esslin 1996: 170-171).

<sup>10</sup> Abolida gracias al Theatre Act de 1968 desde Noviembre de ese mismo año. El Lord Chamberlain dejó de ejercer sus funciones censoras por la creciente resistencia contra su labor, si bien la ocasión que precipitó su retirada fue el intento de prohibir la obra de Edward Bond, *Early Morning*, representada en el Royal Court Upstairs en Marzo del 68.

<sup>11</sup> Puede sorprender un tanto la lista de actores ennoblecidos oficialmente. John Beerbohm Tree fue el primer actor en alcanzar el grado de ‘knight.’ Olivier fue el primer ‘life peer,’ con derecho a ocupar un asiento en la House of Lords.

<sup>12</sup> Grotowski se ganó la fama en los 60 con sus producciones para el Laboratorio Teatral Polaco (1959-1984) de Wroclaw, en las que forzó al público a implicarse en la representación a base de confrontaciones directas con los actores y desarrolló un método actoral basado en el lenguaje corporal. A partir de 1966, en que la compañía actuó en la Europa occidental, Grotowski se convirtió en una gran influencia, sobre todo para el Living Theatre de Julian Beck y Judith Malina, en cuyo país—los Estados Unidos—se acabó afinando. Sus opiniones se difundieron a través del libro *Hacia un Teatro Pobre* (1968). Brook se inspiró en él para su seminal volumen *The Empty Space* (1968).

<sup>13</sup> South Bank y Barbican funcionan también con este sistema dual, combinando el ‘mainstream’ de calidad con la experimentación.

<sup>14</sup> O produjo fenómenos contradictorios, como el éxito entre las compañías de la City de *Serious Money* (1987), obra en la que Caryl Churchill diseccionaba sin compasión sus dudosos métodos de trabajo.

<sup>15</sup> Irlanda cuenta con su propio ‘Arts Council,’ claramente establecido a imitación del modelo británico en 1951 y remozado en 1973. Se trata de un organismo autónomo asociado al gobierno, lo mismo que el Arts Council of Britain. Tras su creación en 1945, éste abrió delegaciones en Escocia, Gales e Irlanda del Norte que se constituyeron como oficinas regionales en 1967 (Scottish Arts Council, Welsh Arts Council, Northern Irish Arts Council). En 1994, estas oficinas pasaron a depender de los ministerios para cada region (Scottish Office, Welsh Office, Northern Irish Office) y se reestructuraron convenientemente. Con la devolución o la autonomía y el establecimiento de los Ejecutivos regionales, los Arts Councils han pasado a depender directamente del correspondiente ministerio de arte o de cultura en las tres naciones.

<sup>16</sup> Según datos del propio Ministerio de Arte, Cultura y Ocio.

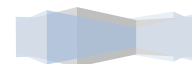
## Bibliografía

- Aristóteles. *Poética*. Trad. Valentín García Yebra. Madrid: Editorial Gredos, 1992.
- Artaud, Antonin. *The Theatre and its Double*. Trad. Victor Corti. London: Calder & Boyars, 1970.
- Aston, E. *An Introduction to Feminism and Theatre*. London: Routledge, 1994.
- Aston, E.; Savona, G. *Theatre as Sign-System: A Semiotics of Text and Performance*. London: Routledge, 1991.
- Auslander, Philip. "Going with the Flow: Performance Art and Mass Culture." *The Drama Review*. 33:2, Summer 1989, 119-136.
- Austin, G. *Feminist Theories for Dramatic Criticism*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1990.
- Barba, Eugenio. "Theatre Anthropology." 275-304. McNamara, Brooks; Dolan, Jill (eds.) *The Drama Review: Thirty Years of Commentary on the Avant-Garde*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1986.
- Barba, Eugenio; Savarese, N. *The Secret Art of the Performer*. London: Routledge, 1991.
- Barroll, J. Leeds; Leggat, Alexander; Hosley, Richard; Kernan, Alvin. *The Revels History of Drama in English. Volume III: 1576-1613*. London; New York: Methuen, 1975.
- Barthes Roland. "Theatre and Signification." Trad. Peter W. Mathers. *Theatre Quarterly*. 1979, 9:33, 25-30.
- Elements of Semiology*. Trad. Annette Lavers, Colin Smith. London: Jonathan Cape; New York: Hill & Wang, 1981.
- La aventura semiológica*. Trad. Ramón Alcalde. Barcelona: Ediciones Paidós, 1997.
- Mitologías*. Trad. Héctor Schmucler. Madrid: Siglo XXI, 2000.
- Barthes, Roland et al. Trad. Silvia Delpy. *La Semiología*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982.
- Barucha, R. *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture*. London: Routledge, 1993.
- Bassnett, Susan. "An Introduction to Theatre Semiotics." *Theatre Quarterly*. 10, 1980, 47-53.
- Beck, Julian. *The Life of the Theatre*. San Francisco: City Lights, 1972.
- Beckerman, Bernard. *Dynamics of Drama: Theory and Method of Analysis*. New York: Knopf, 1970.
- Theatrical Presentation: Performer, Audience and Act*. New York. Routledge, 1990.
- Belsey, Catherine. *The Subject of Tragedy*. London: Methuen, 1985.
- Ben Chaim, Daphna. *Distance in the Theatre: The Aesthetics of Audience Response*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1984.

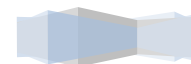
- Benamou, Michel; Caramello, Charles (eds.) *Performance in Postmodern Culture*. Madison: Coda Press Inc., 1977.
- Benjamin, Walter. *Understanding Brecht*. London: New Left Books, 1973.
- Bennett, Benjamin. *Theater as Problem: Modern Drama and its Place in Literature*. Ithaca: Cornell University Press, 1990.
- Bennett, Susan. *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*. London: Routledge, 1990.
- Bentley, Eric. *The Life of the Drama*. New York: Atheneum Press, 1964.
- Birch, D. *The Language of Drama: Critical Theory and Practice*. Houndmills: Macmillan, 1991.
- Birringer, J. *Theatre, Theory, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.
- Blau, Herbert. "Odd, Anonymous Needs: The Audience in a Dramatized Society." *Performing Arts Journal*. 10:1, 1987, 34-42.
- Boal, Augusto. *Theatre of the Oppressed*. Trans. C. A. and M. O. Leal McBride. London: Pluto Press, 1979.
- Bobes, M<sup>a</sup> del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus, 1987.
- Bogatyrev, Petr. "Les Signes du Théâtre." *Poétique*. 8, 1971, 517-30.
- Booth, Michael R.; Southern, Richard; Marker, Frederick & Lisa-Lone. *The Revels History of Drama in English. Volume VI: 1750-1880*. London; New York: Methuen, 1985.
- Boulton, Marjorie. *The Anatomy of Drama* (1960). London: Routledge & Kegan Paul, 1971.
- Braun, E. *The Director and the Stage: From Naturalism to Grotowski*. London: Methuen, 1982.
- Braunmuller, A. R.; Bulman, J. C. *Comedy from Shakespeare to Sheridan: Change and Continuity in the English and European Dramatic Tradition*. Newark; London: University of Delaware Press; Associated University Presses, 1986.
- Brecht, Bertold. Trad. John Willett. *Brecht on Theatre: The development of an Aesthetic*. London: Methuen, 1964.
- La política en el teatro*. Trad. Norberto Silvetti. Buenos Aires: Editorial Alfa Argentina, 1972.
- Diario de trabajo* (2 vols.) Ed. Werner Hecht. Buenos Aires: Nueva Visión, 1977.
- The Messingkauf Dialogues*. Trad. John Willett. London: Methuen, 1977.
- Escritos sobre teatro* (3 vols.) Trad. Nérida Mendilaharsu de Machain. Buenos Aires: Nueva Visión, 1982.
- Brook, Peter. *The Empty Space* (1968). Harmondsworth: Penguin, 1972.
- Brown, John Russell (ed.) *The Oxford Illustrated History of Theatre*. Oxford; London; New York: Oxford University Press, 1995.
- Brownstein, Oscar Lee. *Strategies of Drama: The Experience of Form*. New York; London; Westport: Greenwood, 1991.
- Burns, Elizabeth. *Theatricality*. London: Longman, 1972.



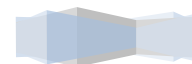
- Burns, Elizabeth; Burns, Tom (eds.) *Sociology of Literature and Drama*. Harmondsworth: Penguin, 1973.
- Burton, D. *Dialogue and Discourse: A Sociolinguistics Approach to Modern Drama Dialogue and Naturally Occurring Conversation*. London: Routledge and Kegan Paul, 1980.
- Calderwood, James L.; Toliver, Harold E. (eds.) *Perspectives on Drama*. New York: Oxford University Press, 1968.
- Carlson, Harry G.; Munk, Erika (eds.) *The Social Significance of Modern Drama*. New York: Applause, 1987.
- Carlson, Marvin. *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1984.
- Carlson, Marvin. *Theatre Semiotics: Signs of Life*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- Carlson, Marvin. *Performance: A Critical Introduction*. London: Routledge, 1996.
- Case, S.E. *Feminism and Theatre*. Houndmills: Macmillan, 1988.
- Cawley, A.C.; Jones, Marion; MacDonald, Peter F.; Mills, David. *The Revels History of Drama in English. Volume I: Medieval Drama*. London; New York: Methuen, 1983.
- Chaudhuri, Una. "The Spectator in Drama/Drama in the Spectator." *Modern Drama*. 27:3, September 1984, 281-298.
- Cordner, Michael; Holland, Peter; Kerrigan, John (eds.) *English Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Cork, Kenneth. *Theatre is for All: Report of the Enquiry into Professional Theatre in England*. London: Arts Council of Britain, 1986.
- Counsell, C. *Signs of Performance: An Introduction to Twentieth Century Theatre*. London: Routledge, 1996.
- Cox, John D.; Kastan, David Scott (eds.) *A New History of Early English Drama*. New York: Columbia University Press, 1997.
- Craig, Edward Gordon. *On the Art of the Theatre*. London: Heinmann, 1911.
- Culler, Jonathan D. *In Pursuit of Signs*, Ithaca: Cornell University Press, 1981.
- De Marinis, Marco. *Semiotica del teatro*. Milano: Bompiani, 1982.
- De Marinis, Marco. "Toward a Cognitive Semiotic of Theatrical Emotions." Trad. Benjamin Thorn. *Versus*. 41, 1985, 5-20.
- De Marinis, Marco. "Dramaturgy of the Spectator." *The Drama Review*. 31:2, Summer 1987, 100-144.
- De Marinis, Marco. *Entendre el teatre: Perfils d'una nova teatrologia* (1997). Trad. Carlota Subiròs. Barcelona: Institut del Teatre, 1998.
- Deák, F. "Structuralism in Theatre: The Prague School Contribution." *The Drama Review*. 20, 1976, 83-94.
- Derrida, Jacques. Trad. Alan Bass. "The Theater of Cruelty and the Closure of Representation." 40-62. Murray, Timothy (ed.) *Mimesis, Masochism, and Mime: The Politics of*



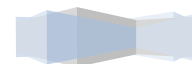
- Theatricality in Contemporary French Thought*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.
- Dessen, Alan C.; Thomson, Leslie. *A Dictionary of Stage Directions in English Drama, 1580-1642*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Dinu, Mihai. "The Algebra of Scenic Situations." 67-92. Schmid, Herta; Van Kesteren, Aloysius (eds) *Semiotics of Drama and Theatre*. Amsterdam: John Benjamin, 1984.
- Dolan, Jill. "In Defense of the Discourse: Materialist Feminism, Postmodernism, Poststructuralism . . . and Theory." *The Drama Review*. 33:3, Fall 1989, 58-71.
- Donaldson, Ian. *The World Upside-down: Comedy from Jonson to Fielding*. Oxford: Clarendon Press, 1974.
- Eco, Umberto. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1976.  
 "Semiotics of Theatrical Performance." *Drama Review*, 21:1, 1977, 107-117.  
*The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington: Indiana University Press, 1979.
- Edwards, P. et al. *The Revels History of Drama in English. vol. IV, 1613-1660*. London; New York: Methuen, 1981.
- Eisenstein, Sergei. *Film Form*. Trad. Jay Leyda (ed.) New York: Harcourt, Brace & World, 1949.
- Elam, Keir. "Language in the Theatre." *Sub-Stance*. 18/19, 1977, 139-163.  
*The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Methuen, 1980.  
 "Much Ado About Doing Things With Words (and Other Means): Some Problems in the Pragmatics of Theatre and Drama." 39-58. Issacharoff, Michael; Jones, Robin E. (eds) *Performing Texts*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988.
- Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. New York: Doubleday, 1961.  
*An Anatomy of Drama*. London: Abacus, 1978.  
*The Field of Drama: How the Signs of Drama Create Meaning on Stage and Screen*. London: Methuen, 1987.
- Evans, G. L. *The Language of Modern Drama*. London: Dent, 1977.
- Evans, Ifor B. *Short History of English Drama*. London: Greenwood Press, 1978.
- Fàbregas, Xavier. *Els orígens del drama contemporani*. Barcelona: Edicions 62, 1995.
- Féral, Josette. "Performance and Theatricality: The Subject Demystified." Trad. Terese Lyons. *Modern Drama*. 25:1, March 1982, 170-81.
- Finter, Helga. Trad. Matthew Griffin. "Antonin Artaud and the Impossible Theatre: The Legacy of the Theatre of Cruelty." *The Drama Review*. 41:4, 1997 Winter, 15-40.
- Fish, Stanley. *Is There A Text in this Class?* Cambridge: Harvard University Press, 1980.
- Fuegi, John. *Bertolt Brecht: Chaos, According to Plan*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.



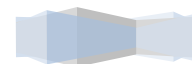
- Garvin, Paul L. (ed.) *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*. Washington: Georgetown University Press, 1964.
- Girard, G.; Ouellet, R.; Rigault, C. *L'univers du théâtre*, Paris: Presses Universitaires de France, 1978.
- Goodall, Jane. "Postmodernism and the Discipline of Drama/Theater Studies." *American Studies International*. 31:2, October 1993, 24-30.
- Gourdon, Anne-Marie. *Théâtre, Public, Perception*. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1982.
- Grotowski, Jerzy. *Towards a Poor Theatre* (1968). Eugenio Barba (ed.) London: Methuen, 1980.
- Hartigan, Karelisa V. (ed.) *From Pen to Performance: Drama as Conceived and Performed*. Lanham, MD: University Press of America, 1983.
- Hayman, Ronald. *How to Read a Play*. London: Methuen, 1977.
- Herman, V. *Dramatic Discourse: Dialogue as Interaction in Plays*. London: Routledge, 1995.
- Hinchliffe, Arnold P. (ed.) *Drama Criticism: Developments since Ibsen*. Houndmills: Macmillan, 1979.
- Holland, Norman N. *The Dynamics of Literary Response*, New York: Oxford University Press, 1968.
- Poems in Persons: An Introduction to the Psychoanalysis of Literature*, New York: Norton, 1973.
- Readers Reading*, New Haven: Yale University Press, 1975.
- "Unity Identity Text Self." 118-133. Tompkins, Jane P. (ed.) *Reader-Response Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980.
- Honzl, J. "The Hierarchy of Dramatic Devices." (1943) 118-127. Matejka, L.; Titunik I. R. (eds.) *Semiotics of Art: Prague School Contributions*. Cambridge: MIT Press, 1976.
- "Dynamics of the Sign in the Theatre." (1940) 74-93. Matejka, L.; Titunik I. R. (eds.) *Semiotics of Art: Prague School Contributions*. Cambridge: MIT Press, 1976.
- Hornby, Richard. *Script into Performance: A Structuralist View of Play Production*. Austin: University of Texas Press, 1977.
- Hunt, Hugh; Richards, Kenneth; Taylor, John Russell. *The Revels History of Drama in English. Volume VII: 1880 to the Present Day*. London; New York: Methuen, 1978.
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore; London: Johns Hopkins University Press, 1978.
- The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore; London: Johns Hopkins University Press, 1974.
- Issacharoff, Michael. "Drama and the Reader." *Poetics Today*. 2:3, Spring 1981, 255-263.
- Issacharoff, Michael; Jones, Robin F. (eds.) *Performing Texts*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988.



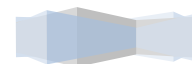
- Jauss, Hans Robert. *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Trad. Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
- Toward an Aesthetic of Reception*. Trad. Timothy Bahti. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
- Jellicoe, Anne. *Community Plays: How to Put them On*. London: Methuen, 1987.
- Kelsall, M. *Studying Drama: An Introduction*. London: Edward Arnold, 1985.
- Kershaw, Baz. *The Politics of Performance*. London; New York: Routledge, 1993.
- Kintz, Linda. *The Subject's Tragedy: Political Poetics, Feminist Theory, and Drama*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992.
- Kirby, Michael. "Structural Analysis/Structural Theory." *The Drama Review*. 20:4, 1976, 51-68.
- Kowzan, Tadeusz. *El signo y el teatro*. Trad. M<sup>a</sup> del Carmen Bobes, Jesús Maestro. Madrid: Arco/Libros, 1997.
- Kurman, George. "Entropy and the 'Death' of Tragedy: Notes for a Theory of Drama." *Comparative Drama*. 9, 1975, 283-304.
- Levitt, Paul M. *A Structural Approach to the Analysis of Drama*. The Hague: Mouton, 1971.
- Loftis, John; Southern, Richard; Jones, Marion; Scoueten, A.H. *The Revels History of Drama in English. Volume V: 1660-1750*. London; New York: Methuen, 1976.
- Lyons, Charles R. "Beckett, Shakespeare, and the Making of Theory." 97-127. Brater, Enoch; Cohn, Ruby (ed.). *Around the Absurd: Essays on Modern and Postmodern Drama*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1990.
- Matejka, L.; Tituniks I. R. (eds.) *Semiotics of Art: Prague School Contributions*. Cambridge: MIT Press, 1976.
- Meyerhold, Vsevolod. *Meyerhold on Theatre*. Trad. Edward Braun (ed.) New York: Hill and Wang, 1969.
- Morgan, Margery. *Drama, Theatre and Performance*. Harlow: Longman, 1987.
- Mukarovský, Jan. *Structure, Sign, and Function*. Trad. John Burbank, Peter Steiner (eds.) New Haven: Yale University Press, 1977.
- "Art as Semiotic Fact" (1932). 3-9. Matejka, L.; Tituniks I.R. (eds.) *Semiotics of Art: Prague School Contributions*. Cambridge: MIT Press, 1976.
- Mullaney, S. *The Place of the Stage*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.
- Nicoll, Allardyce. *A History of English Drama 1660-1900*. 6 Vols. Cambridge: University Press, 1959-1975.
- The Theatre and Dramatic Theory*. London: Harrap, 1962.
- World Theatre: From Aeschylus to Anouilh*. London: Harrap, 1976.
- Pavis, Patrice. *Problèmes de semiologie théâtrale*, Québec: Les Presses de l'Université du Québec, 1976.



- Dictionnaire du théâtre: Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris: Editions Sociales, 1980.
- "Theatre Analysis: Some Questions and a Questionnaire." *New Theatre Quarterly*. 1:2, 1985, 208-212.
- L'analyse des spectacles: théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*. Paris: Nathan, 1996.
- Phelan, Peggy. "Feminist Theory, Poststructuralism, and Performance." *The Drama Review*. 32:1, Spring 1988, 107-127.
- Piscator, Erwin. *The Political Theatre: A History*. Trad. Hugh Rorrison. New York: Harcourt Brace, 1978.
- Portillo, Rafael; Casado, Jesús. *Diccionario inglés-español, español-inglés de terminología teatral*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1986.
- Abecedario del teatro*. Sevilla: Padilla Libros, 1992.
- Rayner, Alice. *Comic Persuasion: Moral Structure in British Comedy from Shakespeare to Stoppard*. Berkeley: University of California Press, 1987.
- Read, Alan. *Theatre and Everyday Life: An Ethics of Performance*. London: Routledge, 1993.
- Reynolds, P. *Drama: Text into Performance*. Harmondsworth: Penguin, 1986.
- Ricks, Christopher (ed.) *English drama to 1710*. London: Sphere Books, 1987.
- Rowell, George; Jackson, Anthony. *The Repertory Movement: A History of Regional Theatre in Britain*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- Rubik, Margarete. *Early Women Dramatists, 1550-1800*. New York: St. Martin's Press, 1998.
- Salgado, Gamini. *English Drama, a Critical Introduction*. London: Edward Arnold, 1980.
- Saltz, David Z. "When Is the Play the Thing? Analytic Aesthetics and Dramatic Theory." *Theatre Research International*. 20:3, Autumn 1995, 266-76.
- Sanders, Norman; Southern, Richard; Craik, T.W.; Potter, Lois. *The Revels History of Drama in English. Volume II: 1500-1576*. London; New York: Methuen, 1980.
- Schechner, Richard; Schuman, Mady (eds.) *Ritual, Play, and Performance: Readings in the Social Sciences of Theater*. New York: Seabury Press, 1976.
- Performance Theory*. New York: Routledge, 1988.
- "Transforming Theatre Departments." *The Drama Review*. 39:2, Summer 1995, 7-10.
- "A New Paradigm for Theatre in the Academy." *The Drama Review*. 36:4, Winter 1992, 7-10.
- Scolnicov, Hanna; Holland, Peter (ed.). *Reading Plays: Interpretation and Reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Semiologie du Spectacle* (número monográfico) *Degrés*. 31, Summer 1982.
- Semiotica del la ricezione teatrale* (número monográfico). *Versus*. 41, 1981.
- Senelick, Laurence (trad., ed.) *Russian Dramatic Theory from Pushkin to the Symbolists: An Anthology*. Austin: University of Texas Press, 1981.



- Shank, Theodore. *The Art of Dramatic Art*. Belmont: Dickerson Publishing Co., 1969.
- (ed.) *Contemporary British Theatre*. Houndmills and London: Macmillan; New York: St Martin's Press, 1994 (1996).
- Shepherd, Simon; Peter Womack. *English Drama: A Cultural History*. 1996. London: Blackwell Publishers.
- Sito Alba, Manuel. *Análisis de la Semiótica Teatral*. Madrid: UNED, 1987.
- Sola, Nicolás (ed.) *El Teatro en Gran Bretaña. El Público*, no. 44. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1987.
- Stanislavski, Constantin. *On the Art of the Stage*. Trad. David Magarshack. London: Faber & Faber, 1950.
- An Actor Prepares*. Trad. E. Hapgood. London: Methuen, 1980.
- An Actor's Handbook: An Alphabetical Arrangement of Concise Statements on Aspects of Acting*. Trad. Elizabeth Reynolds Hapgood. London: Methuen, 1990.
- El Arte Escénico*. Trad. Julieta Campos. México, DF, etc: Siglo XXI, 1990.
- Strasberg, L. *A Dream of Passion: The Development of the Method*. London: Methuen Drama, 1989.
- Styan, J. L. *Elements of Drama*, Cambridge: Cambridge University Press, 1960.
- The Dramatic Experience*. Cambridge: Cambridge University Press, 1965 (1971).
- Drama, Stage and Audience*. Cambridge: Cambridge University Press, 1975.
- The English Stage: A History of Drama and Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Suleiman, Susan R.; Crosman, Inge (eds.) *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- Szondi, Peter. *Theory of the Modern Drama* (1965). Trad. Michael Hays. Cambridge: Polity Press, 1987.
- Throsby, C.D.; Withers, C.A. *The Economics of the Performing Arts*. London: Edward Arnold, 1979.
- Tompkins, Jane P. (ed.) *Reader-Response Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980.
- Trussler, Simon. *The Cambridge Illustrated History of British Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Ubersfeld, Anne. *Lire le Théâtre*. Paris: Editions Sociales, 1977.
- L'Ecole du Spectateur: Lire le Théâtre 2*. Paris: Editions Sociales, 1981.
- Vaidac, N. *From Stage to Screen: Theatrical method from Garrick to Griffith*. Cambridge: Harvard University Press, 1949.
- Veltrusky, J. "Man and Object in the Theatre" (1940). 83-91. Garvin, Paul L. (ed.) *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*. Washington: Georgetown University Press, 1964.



- “Dramatic Text as a Component of Theatre” (1941). 128-133. Matejka, L.; Titunik I.R. (eds.) *Semiotics of Art: Prague School Contributions*. Cambridge: MIT Press, 1976.
- Wallis, Mick; Shepherd, Simon. *Studying Plays*. London: Arnold, 1998.
- Watson, G. J. *Drama: An Introduction*. Basingstoke and London: Macmillan, 1983.
- Wells, Stanely. *Literature and Drama*. London: Routledge and Kegan Paul, 1970. (ed) *English Drama*. Oxford: Oxford University Press, 1975.
- White, Robert Baker. “Theater,' 'Theory,' 'Drama,' 'Fact': Three Recent Works of Dramatic Criticism.” *College Literature*. June 1995, 22:2, 126-33.
- Willett, John (trad., ed.) *Brecht on Theatre*. London: Methuen, 1964.
- Williams, Clifford John. *Theatres and Audience: A Background to Dramatic Texts*. London: Longman, 1970.
- Williams, Raymond. *Drama from Ibsen to Brecht*. London: Chatto & Windus, 1968. *Drama in Performance*. Milton Keynes: Open University Press, 1991.
- Wolff, Janet. *The Social Production of Art*. Houndmills: Macmillan, 1981. *Aesthetics and the Sociology of Art*. London: George Allen & Unwin, 1983.

#### **Recursos en Internet: Teatro General (Acceso Mayo 2001)**

Jack Lynch's Literary Resources: Theatre and Drama

<http://andromeda.rutgers.edu/~jlynch/Lit/theatre.html>

Voice of the Shuttle: Drama, Theatre, & Performance Arts Studies (includes Screenwriting)

<http://vos.ucsb.edu/shuttle/english2.html#drama>

McCoy's Guide to Theatre and Performance Studies

[http://www.stetson.edu/departments/csata/thr\\_guid.html](http://www.stetson.edu/departments/csata/thr_guid.html)

The WWW Virtual Library Theatre and Drama

<http://www.vl-theatre.com/>

The WWW Virtual Library for Theatre and Drama: Links

<http://vl-theatre.com/list15.shtml>

Yahoo: Arts Theatre

[http://dir.yahoo.com/Arts/Performing\\_Arts/Theater/](http://dir.yahoo.com/Arts/Performing_Arts/Theater/)

Drama Links

<http://www.svtc.org.uk/drama/DramaLinks.htm>

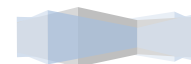
Artslynx International Drama Resources

<http://www.artslynx.org/theatre/>

Theatre-Link.com

<http://www.theatre-link.com/>

Creative Drama and Theatre Education Resource Site



<http://www.creativedrama.com/>

Scenis: Stage of Central European and Newly Independent States, Database of Performing Arts Websites (includes Ireland, UK; USA)

<http://www.scenis.org/>

The Arts Archive (dedicated to documenting the processes at work within contemporary performing arts practice at a European level)

<http://www.arts-archives.org/>

Playwrights on the Web

<http://www.stageplays.com/writers.htm>

The Curtains-Up Playwright Album

<http://www.curtainup.com/authalbu.htm>

Women in Theatre

<http://www.geocities.com/Broadway/Alley/5379/>

Glossary of Technical Theatre Terms

<http://www.ex.ac.uk/drama/tech/glossary.html>

The International Theatre Design Archive

<http://www.siue.edu/ITDA/>

Performance Studies International (a world-wide association for scholars and practitioners in the field of performance)

<http://www.nyu.edu/pages/psi/>

Drama.com: Theatreland Daily News (internacional)

<http://www.drama.com/>

Theatre Topics (Magazine, mainly for practitioners)

<http://muse.jhu.edu/journals/tt/index.html>

The Hydra (Theatre Criticism and Theory)

<http://www.hydra.umn.edu/>

The Drama Review Page (*Journal of Performance Studies*)

<http://mitpress.mit.edu/journal-home.tcl?issn=10542043>

*Comparative Drama*

<http://www.wmich.edu/compdr/index.html>

*Contemporary Theatre Review*

<http://www.gbhap-us.com/journals/377/377-top.htm>

*Modern Drama*

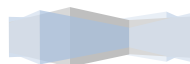
<http://www.cmpa.ca/pa10.html>

*Theatre Magazine* (Yale)

<http://www.yale.edu/drama/publications/theater/>

*Theatre Network Magazine*

<http://www.interlog.com/~artbiz/>



*Stage Directions* (magazine)

<http://www.stage-directions.com/>

Samuel French in London: Theatre Booksellers and Play Publishers

<http://www.samuelfrench-london.co.uk/>

The Internet Theatre Bookshop

<http://www.stageplays.com/index.htm>



**Reconocimiento – NoComercial – SinObraDerivada (by-nc-nd): No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.**

**You are free:** to Share — to copy, distribute and transmit the work  
Under the following conditions:

**Attribution** — You must attribute the work in the manner specified by the author or licensor (but not in any way that suggests that they endorse you or your use of the work).

**Noncommercial** — You may not use this work for commercial purposes.

**No Derivative Works** — You may not alter, transform, or build upon this work.

**Notice** — For any reuse or distribution, you must make clear to others the license terms of this work.

