

## El tema hispánico en el teatro universitario ruso

Anna Bakánova

Universidad Estatal de Moscú Lomonósov

asia\_sim@mail.ru

**Resumen:** El teatro estudiantil de la Universidad Estatal de Moscú Lomonósov (MGU) se inauguró en 1756; hoy en día se considera el teatro más antiguo de Moscú. La nueva historia del teatro universitario empieza en 1983, cuando asumió la dirección Eugenio Slavutin. En 1999 se inauguró el Teatro Abierto Estudiantil de Moscú MOST, que significa ‘puente’ en ruso. El tema hispánico está representado en varios espectáculos del teatro, basados en las obras postmodernistas de Víktor Korkia como la comedia de aventuras *Armada Invencible*, *Hamlet.ru* y la “novela caballeresca en verso” *Don Quijote y Sancho Panza en la isla de Taganrog*. La última sirvió de base literaria para una payasada filosófica: *Don Quijote. Reiniciar la sesión*, un diálogo hipnótico y delirante entre el hidalgo y su fiel escudero en una habitación de hospital. La figura de Quijote parece un nuevo Cristo, una reencarnación de Hamlet, un eterno Maestro de Bulgákov condenados a no sobrevivir nunca en el mundo humano.

**Palabras clave:** teatro estudiantil; teatro universitario; teatro-taller; teatro experimental; teatro profesional.

---

**Abstract:** Student theater of Lomonosov Moscow State University (MSU) was opened in 1756, today it is considered the oldest theater in Moscow. The new history of university theater begins in 1983, when Eugenio Slavutin became director. In 1999 Moscow Open Student Theatre MOST, what means ‘bridge’ in Russian, was inaugurated. The Hispanic theme is represented in several theater shows based on the works postmodernists of Víktor Korkia, like adventure comedy *Invencible Armada*, *Hamlet.ru* and “novel of chivalry in verse” *Don Quixote and Sancho Panza on the island of Taganrog*. The latter served as a philosophical basis for literary slapstick: *Don Quixote. Rebooted at the hospital*, a hypnotic and delirious dialogue between the knight and his faithful squire in a hospital room. The figure of Don Quixote seems a new Christ, a reincarnation of Hamlet, an eternal Master of Bulgakov doomed never survive in the human world.

**Keywords:** student theater; university theater; theater-studio; experimental theatre; professional theater.

» Bakánova, Anna. 2014. “El tema hispánico en el teatro universitario ruso”. *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris* XIX: 259-275.



El teatro estudiantil de la Universidad Estatal de Moscú Lomonósov, actualmente abreviado MOST, tiene una historia muy larga. Inaugurado en 1756, un año más tarde que la misma universidad y para conmemorar aquella fecha, hoy en día se considera el teatro más antiguo de Moscú. Es evidente que antes de organizarse como respuesta a una demanda oficial el teatro se conocía de muchas y variadas formas. Durante su larga historia, el teatro ruso experimentó influencias alemanas, italianas, españolas y francesas, sobrevivió a las épocas de inestabilidad política y recorrió un largo camino hasta llegar al alcance de todo tipo de público.

Es obvio también que el desarrollo de una compañía teatral está vinculado de varias formas a la historia del país, a los cambios sociopolíticos y a los movimientos culturales. Esta influencia “nacional” determina sus avances y fracasos. La actualidad siempre requiere una “respuesta” en el escenario, una reacción rápida y brillante. El director del teatro no es un creador libre, sino que él, *volens nolens*, tiene en cuenta las experiencias de los antecedentes y al mismo tiempo llega para contar su historia, revivir sus traumas psicológicos, compaginar la vida y la imaginación. Todas estas tareas tan distintas se resuelven en el escenario teatral a base de métodos escenográficos, del talento de los actores y directores y de la capacidad perceptiva del público.

Los orígenes del teatro de cualquier país radican en los rituales mágicos de los tiempos antiguos que perdieron su significado sacramental y pasaron a formar parte de la cultura popular, mezclándose con otros géneros folclóricos y ofreciendo al público una especie de espectáculo con elementos de danza, canto, circo, pantomima, improvisación, bufonada y sátira. En Rusia a partir del siglo XI la representación teatral ya tenía una repercusión especial en la sociedad. Se menciona que acudían a diversas celebraciones y ferias actores itinerantes conocidos como *skomoroichi*, que eran músicos y bailarines callejeros que sabían perfectamente distraer al público riéndose de él y mostrando trucos increíbles con la participación de osos amaestrados, lo que hasta hoy día constituye uno de los estereotipos más difundidos sobre Rusia. La representación máxima de este fenómeno era el *balagán*, actuación ensayada que se ejecutaba en tiendas cubiertas montadas en la plaza central.

En el siglo XVII, durante el reinado del zar Alejo I, que mostró interés por las artes escénicas y las novedades europeas, se creó el primer teatro cortesano, que existió durante cinco años y puso en escena unas

cuantas obras teatrales de carácter religioso con un lenguaje pomposo escritas por un pastor protestante alemán. Los nobles adinerados siguieron el ejemplo y se puso de moda organizar y mantener compañías teatrales familiares, aunque en aquellas épocas de régimen de servidumbre no se podía hablar de la libre voluntad de los actores. El repertorio cada vez era menos religioso y se tomaban de ejemplo obras europeas con alguna intercalación patriótica.

Este camino hacia lo profano en general sigue el ejemplo del teatro europeo. Los orígenes del teatro español también están vinculados al culto religioso, a la celebración litúrgica y a las representaciones bíblicas, luego absorbe algún elemento cómico y social. Así, al tratar el tema del mecenazgo teatral cortesano en España y la producción de espectáculos ligada a la corte española en los siglos XV-XVII, la doctora Teresa Ferrer escribe:

El abanico de posibilidades, en esta primera época, incluye desde piezas religiosas o semi-religiosas a comedias, bien fuesen pensadas para la lectura, bien para la representación, o églogas... o piezas dramáticas alegóricas de intención política (Ferrer Valls, 1993: 19).

Las compañías europeas recibían en aquella época cálidas acogidas en la corte rusa, sobre todo durante el reinado de Pedro I el Grande, cuyo objetivo político y cultural se centraba en europeizar el país y al mismo tiempo activar la producción nacional. En la plaza Roja se abrió un pabellón teatral construido especialmente bajo la supervisión del emperador, que insistía en que las piezas teatrales se tradujeran al ruso, no tuvieran más de tres actos, no trataran temas amorosos y en que se mantuviera el equilibrio entre lo triste, lo alegre y lo serio. En aquel período solo las compañías alemanas podían satisfacer la demanda de la corte rusa. Se puede constatar que mientras que el siglo XVII se considera el siglo de oro del teatro en España, el teatro profesional ruso estaba todavía por nacer.

Con la muerte del emperador, el teatro cortesano estuvo en el olvido durante unas décadas hasta que en el reinado de la emperatriz Ana I llamaron a comediantes italianos y se inauguró en el palacio un salón de actos. En aquellas décadas la nobleza rusa disfrutaba de las comedias y mascaradas y continuaba invitando a compañías teatrales de Europa, algunas de las cuales se convertirían con el tiempo en los conjuntos

teatrales de la corte. De ahí nace la pasión del público ruso por las comedias italianas, francesas y españolas, que acabaron convirtiéndose en una parte importante de la producción teatral y poética del país.

A mediados del siglo XVIII se pensó en crear un teatro profesional, iniciativa que comenzó fuera de la capital, y la compañía de la ciudad de Yaroslavl encabezada por Fiodr Vólkov, quien suele recibir el nombre de *padre del teatro ruso*, fue invitada a presentar sus espectáculos en la corte. El interés hacia el arte teatral creció tanto que el mismo año 1756 en las dos sedes del imperio, San Petersburgo y Moscú, empezó el proceso de formación del teatro profesional.

El 26 de enero de 1756 tuvo lugar la primera interpretación del teatro universitario de Moscú, basada en una obra del autor francés Marc-Antoine Legrand, y unos meses más tarde se firmó el decreto para la fundación del Teatro Imperial Ruso en San Petersburgo. La curiosidad histórica es que el teatro universitario dirigido por el rector de la Universidad, el famoso poeta y dramaturgo Mijaíl Jeráskov, apareció en Rusia antes que el teatro profesional. También se puede observar un proceso muy similar en España, donde el teatro jesuítico escolar y universitario del siglo XVI anticipó el profesional. Los colegios de jesuitas en aquel período fueron los principales centros del teatro escolar, efectuando, en primer lugar, una función didáctica y pedagógica.

Inicialmente todos los papeles en el teatro ruso, como se solía hacer en las épocas anteriores, eran interpretados por varones y solo unos años después se hizo posible la actuación teatral femenina tanto en Moscú como en San Petersburgo. Un rasgo importante que diferenciaba el teatro universitario del teatro profesional era la inestabilidad de la compañía de actores estudiantes, que no podían seguir actuando al acabar los estudios en la universidad.

La compañía universitaria creció rápidamente y pronto se convirtió en la principal fragua teatral de donde surgieron el Teatro Imperial de Moscú, el teatro Bolshói, fundado en 1776 por el príncipe Piotr Urúsov y el empresario inglés Michael Maddox, y el teatro Maly. A principios del siglo XIX se vio la necesidad de hacer divisiones entre el teatro dramático y el teatro musical, pero en realidad se tardó años en separar el teatro Maly (*pequeño*), del teatro Bolshói (*grande*), que habían funcionado como un solo organismo hasta que se abrió el nuevo escenario para las actuaciones dramáticas en 1824. Fue la época de esplendor de la escuela teatral francesa, que dio toda una pléyade de actores famo-

sos. Desde sus primeros años y hasta hoy día, en el escenario dramático del teatro Maly no deja de triunfar el tema hispánico, empezando por *Peblo, el jardinero de Valencia*, de 1831, y acabando por las obras de Tirso de Molina y Alejandro Casona en la segunda mitad del siglo XX. Tampoco han perdido el favor del público internacional los famosos *Don Carlos* y *Carmen* del Bolshói.

Al mismo tiempo empieza el crecimiento de la producción nacional rusa, tanto dramática como musical, seguida por el auge de la literatura y música rusas. Los jóvenes compositores, así como los jóvenes escritores y críticos, absorbiendo lo mejor de sus maestros europeos, aportan a sus obras la mentalidad rusa y la temática nacional. El teatro del siglo XIX tiende a ser más realista y a reflejar la situación política y social del momento. Junto con las comedias francesas aparecen en los escenarios las obras clásicas de Pushkin, Lérmontov y Gógol.

Desgraciadamente hasta hoy día los lectores españoles desconocen casi por completo las obras de los poetas rusos, entre ellos de M. Y. Lérmontov, de los clásicos rusos del siglo XIX como I. A. Goncharov, M. E. Saltikov-Shchedrín, A. N. Ostrovski, N. S. Leskov, así como de muchos otros escritores de aquel siglo [...]. De la historia de la traducción de la literatura rusa sabemos que debido precisamente a estos dos escritores [Pushkin y Gógol] y sobre todo a Pushkin, los lectores hispanohablantes descubrieron en la segunda mitad del siglo XIX el universo de la literatura rusa, y más tarde por varias circunstancias estos autores se quedaron en el olvido y la mayoría de sus obras no llegaron a ser conocidas por el público español (Obolénskaya, 2006: 177-180).

Las famosas pequeñas tragedias de Pushkin como *El convidado de piedra* –también conocida como “Don Juan y el Comendador”– acentuaron para las futuras generaciones el tema hispánico en el teatro ruso. El teatro universitario del siglo XX tuvo en su repertorio un espectáculo basado directamente en la obra de Pushkin, así como una puesta en escena de la obra de Venedikt Yeroféyev *La noche de Walpurgis y Comendador*, un texto postmodernista lleno de alusiones.

La nueva etapa del teatro ruso está relacionada con el realismo del famoso dramaturgo Alexandr Ostrovski, que empieza a escribir obras de teatro a mediados del siglo XIX, y hasta hoy día no dejan de representarse en los mejores teatros de Rusia. Además de ser un escritor de talento, Ostrovski reveló a los lectores rusos las obras de muchos

dramaturgos y escritores extranjeros haciendo traducciones de autores italianos (12 obras), franceses (8), ingleses (4), latinos (3) y también españoles (11): Goldoni, Gozzi, Machiavelli, Cervantes, Shakeapeare, Calderón, Feuillet y otros. Ostrovski mostró especial interés por la figura de Cervantes y sus ocho entremeses. En 1883 escribe en una carta: “Estas piezas pequeñas representan verdaderas perlas artísticas por su humor incomparable y por el esplendor y la potencia en la descripción de la vida más sencilla. Aquí nace la grandeza del arte realista” (Ostrovski, 1953). Los *Ocho entremeses* y también la obra atribuida a Cervantes *Los habladores* fueron traducidos por Ostrovski en 1879 y publicados en la revista *Bellas Letras* en 1883-1885. El dramaturgo tradujo asimismo obras de Calderón, como algunos fragmentos de su comedia *Casa con dos puertas, mala es de guardar* y de su drama *La devoción de la Cruz*. Desde el año 1850 hasta su muerte en 1886 Ostrovski tradujo al ruso 22 obras teatrales –sin contar las 16 que se quedaron en fragmentos– e hizo dos ediciones. En el siglo XX se descubrieron nuevos materiales relacionados con su actividad como traductor. La académica Yulia Obolénskaya encontró en los archivos de la Casa Pushkin en Leningrado traducciones de algunos artículos de Cervantes y Lope de Vega. Se puede decir que Ostrovski, con su alto nivel filológico, fue uno de los fundadores de la escuela rusa de traducción y dio una nueva vida a muchas piezas de la dramaturgia mundial.

Los nombres de Cervantes y Lope de Vega son muy frecuentes en el repertorio del teatro universitario MOST y han servido de fuente de inspiración para su dramaturgo y director. El espectáculo *Armada Invencible* está basado en las obras de Lope de Vega aunque los autores, Korkia y Slavutin, no se plantean como objetivo un trato respetuoso a las ideas originales del autor español. Han podido conservar el carácter de las comedias clásicas “de capa y espada” y al mismo tiempo han aportado el ambiente fugaz de nuestra época y un lenguaje poético virtuoso. El acompañamiento musical mágico, el carácter bromista y burlón de las réplicas, el aire hispánico gracioso y jovial y las caras inspiradas de los jóvenes actores atraen al público de diferentes clases y edades. Hasta se llega a llamar al autor “Lope de Korkia” por haber adivinado las expectativas exigentes del público ruso, fascinado por el tema tópico español. Incluso se cree que *lopedevega* es una sola palabra que denomina el género dramático propio del teatro universitario –según dicen los críticos en sus reseñas y comentarios al ver el espectáculo de MOST–.

El tema hispánico está representado además en uno de los últimos espectáculos estrenados en el teatro, basado en la obra de Korkia que lleva el título de *Don Quijote. Reiniciar la sesión*, en versión inglesa *Don Quixote. Rebooted at a hospital*, un diálogo hipnótico y delirante entre el hidalgo y su fiel escudero en una habitación de hospital. Me permito una traducción fragmentada:

Sancho: Todos los perros callejeros nos conocen...

Quijote: ¿Perro? ¿Has dicho *perro*?

Sancho: ¿Perro? ¿He dicho *perro*? No... quería decir *fatum* [...]

Quijote: Eres un verdadero filólogo, Sancho, por tus juicios.

Sancho: Perdona, no he perdido el juicio todavía. [...] No soy filólogo, sino un puro talento innato. Me parí yo mismo, en unos sufrimientos espirituales...

Algunas frases pronunciadas por Sancho hacen reír constantemente al público. La figura del Quijote, al contrario, parece un nuevo Cristo, una reencarnación de Hamlet, un eterno Maestro de Bulgákov condenado a no sobrevivir nunca en el mundo de los hombres.

La segunda mitad del siglo XIX llega marcada por los genios de Iván Turguénev, Lev Tolstói y Fiodr Dostoyevski, cuya fama internacional es un fenómeno más tardío e inunívoco. Vsévolod Bagnó analiza detalladamente en sus libros la posible influencia de la literatura rusa en los clásicos españoles como Benito Pérez Galdós y Miguel de Unamuno (Bagnó, 1982). La estética de Dostoyevski, sus protagonistas al borde del delirio o la enfermedad, son muy propios de los experimentos escenográficos de MOST, y no es de sorprender que a menudo lo que vemos en el escenario sea una habitación de hospital que se percibe como una nave existencial en la mar del absurdo.

A principios del siglo XX San Petersburgo puede ser considerado la patria de la vanguardia rusa, mientras que en Moscú se fundan las bases de una nueva dramaturgia vinculada a los nombres de Antón Chéjov y Konstantín Stanislavski, de fama mundial. En 1896 la primera de las obras maestras de Chéjov, *La gaviota*, fue puesta en escena en el Teatro Alexandrinski de San Petersburgo y fracasó porque en aquel entonces el teatro no podía asumir el arte más fino del realismo psicológico del autor. Resumiendo todo lo escrito por los críticos del teatro sobre la obra de Chéjov, cabe mencionar que la esencia de su maestría teatral radica en que intenta atraer la atención del público hacia el transcurso

interior y escondido del dramatismo vital, demostrando que hay solo un paso que distingue lo falso de lo verdadero y que el dramatismo de la situación no debe ser subrayado sino intuido y sobreentendido con toda la agudeza y sensibilidad del alma. Con estos objetivos Chéjov tiende a suprimir la acción exterior, excluyendo falsas pasiones y manifestaciones espectaculares, y llama a los espectadores a concentrarse en detalles insignificantes, en la finitud del texto, en la expresividad de las pausas y de las miradas, en cómo las emociones calladas se conciben, evolucionan, alcanzan las máximas alturas y es entonces cuando se decide el destino y la felicidad de los personajes. La magia del momento, la infinidad filosófica de las palabras acompañadas casi siempre de puntos suspensivos, la compasión intuida y la magia del silencio son algunos de los métodos clave del nuevo teatro. Todo lo mencionado impresionó al dramaturgo Vladímir Nemiróvich-Dánchenko, que convenció a Konstantín Stanislavski, otra figura del teatro ruso de aquella época bien conocida en España, para que dirigiera su representación en el Teatro del Arte de Moscú en 1898.

El reestreno moscovita resultó un éxito rotundo, y la colaboración de los dos genios se hizo crucial para el desarrollo creativo del teatro ruso. En 2011 se celebró el centenario del gran estreno de Nemiróvich-Dánchenko de *Don Juan* de Moliere –basada, a su vez, en la obra de Tirso de Molina–, que permaneció 25 años en el escenario del teatro Alexandrinsky de San Petersburgo. Este espectáculo resultó el primero en el marco de una nueva programación basada en las obras clásicas de autores extranjeros. El otro fundador del Teatro del Arte de Moscú, Konstantín Stanislavski, alcanzó gran fama mundial por su sistema y método teatral innovadores. La actriz Susi Sánchez tras visitar Moscú y entrar en el camerino del propio Stanislavski cuenta en una entrevista: “La relación de Rusia con el teatro es diferente de la que tenemos en España. Allí la gente lo venera; es algo mayoritario. [...] me pareció demasiada cultura condensada. Fue una sensación muy especial” (*El País*, 8.11.2013).

En su libro sobre la historia de la traducción al español de las obras clásicas de la literatura rusa, Yulia Obolénskaya afirma que en los años veinte y treinta del siglo XX creció el interés por las obras de Antón Chéjov que hasta hoy día se limita básicamente al conocimiento de sus obras dramáticas, siendo de notar que estas alcanzaron el mayor grado de popularidad en las últimas décadas al haber sido puestas en escena

en los principales teatros en España y Argentina (Obolénskaya, 2006: 178). Entre las representaciones de las obras de Chéjov en España son dignas de mención *La gaviota* en el Teatro Valle-Inclán de Madrid en 1963 dirigida por Alberto González Vergel, quien cuatro años después estuvo al cargo de una versión para Televisión Española. En 1981 se estrenó en el Teatro Bellas Artes de Madrid una adaptación de la misma obra de Enrique Llovet y en 2004 la directora Amelia Ochandiano presentó su versión con la compañía del Teatro de la Danza. Hubo también otras versiones originales de la compañía Guindalera (2005), de Rubén Ochandiano (2012) y una versión en catalán que dirigió Josep Maria Flotats en 1997. En cuanto a otras escenificaciones de las obras maestras del teatro de Chéjov en España mencionamos *Las tres hermanas*, representada en Madrid en 1960 y en 1973, y *Tío Vania*, en el Teatro Marquina de Madrid en 1978, en el Teatro Lope de Vega de Sevilla en 2002 y en Teatros del Canal en Madrid en 2012. En diciembre de 2013 el *Tío Vania* de la compañía estatal del Teatro de Vajtángov de Moscú, estrenado en 2009 para conmemorar el 150.º aniversario del nacimiento de Chéjov y representado anteriormente en Londres, se presentó en el Palau de Congressos de Catalunya “para mostrar la excelencia del arte dramático ruso” (*El País*, 19.12.2013). Es curioso, además, el hecho de que en Madrid haya teatros alternativos que llevan el nombre del dramaturgo ruso, como el Teatro de Cámara Chéjov.

A principios del siglo XX se produce un fenómeno muy especial en la vida teatral de la capital rusa: el Teatro Antiguo (*Starinny teatr*). Se trata de una organización teatral de carácter histórico organizada por iniciativa de Nikolái Yevréinov. En los años 1911-1912 estuvo dedicado a las obras del teatro español renacentista, empezando por *Fuente Ovejuna* y *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido*, de Lope de Vega, seguidas por uno de los entremeses atribuidos a Cervantes, *Marta la piadosa* de Tirso de Molina y *El purgatorio de san Patricio* de Calderón de la Barca. La novedad escenográfica del Teatro Antiguo radica en la reconstrucción más detallada de la actuación de los actores de aquellas épocas lejanas.

Con la Revolución de 1917 empieza una nueva etapa en la vida política, social y cultural de Rusia. Las nuevas normas van penetrando en la vida del teatro, cuyo poder educativo y capacidad de influir en las masas ve claramente el Gobierno revolucionario. Según un decreto del Consejo de Comisarios del Pueblo, la gestión de los teatros pasa a manos del

Departamento de Artes de la Comisión Estatal de Educación y más tarde se nacionaliza y recibe financiación pública. Solamente durante las primeras décadas posteriores a la revolución hubo posibilidad de seguir el desarrollo del sistema teatral debido a la inestabilidad política en el país, y fue entonces cuando trabajaron los famosos directores Meyerjold y Vajtánov experimentando con las obras de Vladímir Mayakovski y Moris Meterlink. El teatro se convertía así en un arte expresivo y agitado, con una enorme carga social, predestinado a educar a todo tipo de público de acuerdo con las ideas de la época. Espectáculos-mítines, obras revolucionarias y románticas, sátira social... hubo una variedad impresionante de géneros en aquel inestable período. Hasta que en los años treinta se proclamó un solo sistema admisible, una única forma artística: el realismo socialista, cuya figura más destacada fue Maxim Gorki. El nuevo teatro, censurado y financiado a la vez, buscaba nuevas vías de desarrollo. El Teatro de Vajtánov, que pierde sus raíces en los primeros años del siglo XX, ha recogido a lo largo de su historia en muchas ocasiones el tema hispánico en el escenario hasta llegar al siglo XXI a una programación muy clásica con *Don Quijote* (1941), *Don Juan* (2005) y *El perro del hortelano* (2006).

A partir de los años cuarenta, con la Gran Guerra Patria (1941-1945), entra en el teatro el tema patriótico relacionado con la hazaña militar del pueblo soviético. Las compañías, evacuadas de las grandes ciudades, contribuyeron al crecimiento del movimiento teatral en otras regiones del país. En los años cincuenta, tras la muerte de Stalin llega el desenmascaramiento de su culto y el llamado *deshielo* y crece así la actividad cultural en todas las esferas. Cabe mencionar sobre todo la intensa vida teatral de Moscú con sus teatros Sovreménnik (*contemporáneo*) de 1957, que triunfará luego con su versión de *Celestina*, y el Teatro de Comedia y Drama en Taganka de 1964, dirigido por el famoso Yuri Liubímov. Aun así, la censura gubernamental seguía controlando el proceso teatral, y el reconocimiento del público, que aguantaba colas interminables para conseguir entradas para el espectáculo-revelación, no hacía sino dar pistas a las autoridades en aquella época de prohibiciones y cambios en la gestión teatral. El teatro del siglo XX se desarrolla vinculado intensamente a la situación político-económica del país experimentando las mismas crisis, auges y estancamientos, intentando cuadrar en la nueva mentalidad y dar una respuesta a la demanda del público.

La primera etapa de la historia del teatro universitario acaba en 1958. Desde su apertura en 1756 había cumplido un papel importante siendo cuna del movimiento teatral ruso y sirviendo de fragua de los mejores actores y nuevas ideas escénicas. En el siglo XX vivió una historia dramática, aunque muchos actores soviéticos lo tuvieron como punto de partida de su brillante carrera. En los años cincuenta en el edificio de Humanidades de la Universidad Estatal de Moscú Lomonósov –MGU, por sus siglas en ruso– funcionaba un estudio teatral que buscaba un nuevo director para poder alcanzar un nivel artístico más alto y profesional. Lo encontraron en la figura del talentoso actor Rolán Bíkov, que daba en aquellos momentos sus primeros pasos como director teatral. Bajo su dirección el teatro universitario siguió desempeñando un papel muy importante en la vida cultural de la capital. De allí salieron muchos presentadores y actores famosos de cine y de teatro, colaboraron como directores en su escenario los famosos Zajárov y Viktiuk. En los años 1954-1969 en el nuevo edificio monumental de la Universidad –que forma parte de los famosos siete rascacielos de Moscú de estilo estalinista y que se había construido a principios de los cincuenta y hasta los años noventa estuvo considerado el edificio más alto de Europa– se abrió el estudio teatral Léninskie Gori, donde trabajó, entre otros, el famoso Piotr Fomenko.

Fomenko era uno de los directores más reconocidos del teatro ruso y montó más de sesenta espectáculos a lo largo de su carrera. Inicialmente se interesó por el teatro clásico ruso, especialmente por Tolstói, Chéjov, Gógol y Pushkin, así como por autores soviéticos como Andréi Voznesenski y Alexandr Tvardovski [...].

Piotr Fomenko siempre fue apreciado por su inventiva y su sentido de la ironía, así como por su capacidad para adaptar los clásicos rusos a los patrones modernos (*ABC*, 10.08.2012).

En 1969 el estudio teatral Léninskie Gori fue cerrado por el comité del Partido Comunista de la Universidad. El mismo año fue también clausurado el teatro-estudio Nash Dom (*nuestra casa*), del director Mark Rozovski, activo desde 1958. El *deshiello* estuvo seguido de otra etapa de restricciones formales y con un disminuido apoyo económico por parte del Estado.

Las nuevas condiciones llevaron a mediados de los ochenta, marcados con los primeros pasos de la perestroika, a una gran reforma tea-

tral en la que las personalidades más ilustres de este ámbito crearon la Unión Teatral de Rusia con la intención de lograr independencia administrativa y romper las cadenas ideológicas a la hora de gestionar la elección del repertorio y formación de los conjuntos teatrales. Los teatros siguieron sin saber cómo compaginar el arte y la taquilla hasta que se entendió la necesidad de “nueva sangre” en las compañías permanentes. El famoso líder teatral Oleg Tabakov fue el primero en seguir el camino innovador del Teatro Académico Chéjov de Moscú –abreviado en ruso *MJAT*– con el estreno de *El número 13* de su estudiante Vladimir Mashkov. Ahora Mashkov, que acaba de cumplir cincuenta años, es otra vez invitado por el maestro Tabakov a reestrenar en el famoso escenario su espectáculo.

El nuevo auge de la vida teatral rusa consiste en su variedad de formas e interpretaciones, en cierta novedad escenográfica y emocional y, a veces, como consecuencia, en una menor riqueza intelectual y espiritual. Lo tradicional, lo clásico y lo vanguardista, lo innovador van cogidos de la mano acompañados al mismo tiempo por la curiosidad del público y una taquilla creciente. Las famosas compañías, reforzadas con una nueva creatividad así como los estudios experimentales –como el renombrado estudio de Piotr Fomenko– con tendencias al mayor crecimiento y ramificación, garantizan el prolongado *boom* del teatro ruso que notamos en la actualidad.

El aislamiento teatral ruso acabó con la caída del telón de acero, cuando se hizo posible establecer contacto con el movimiento teatral de Europa a través de varios festivales como el Festival de Chéjov o La Máscara de Oro, que contribuyeron al rápido intercambio de experiencias y a la expansión del arte ruso en Europa. La posibilidad de mantener un contacto interactivo y reflejar por medios dramáticos los problemas de la actualidad desembocó a principios de nuestro siglo en el fenómeno llamado *el nuevo drama* con su propio festival celebrado por primera vez en 2002.

La nueva historia del teatro universitario empieza en 1983, cuando asumió la dirección Evgueni Slavutin, famoso matemático, culturólogo e investigador, personalidad emérita del arte y amante de las obras de Shakespeare y Pushkin y de la literatura soviética rusa de la segunda mitad del siglo XX. El 9 de diciembre de 1999 en el edificio principal de la MGU se inauguró el Teatro Abierto Estudiantil de Moscú, MOST, una compañía innovadora, experimental y abierta a todas las tenden-

cias nuevas en el mundo de la literatura, la música y el arte. La idea de combinar la energía de los jóvenes actores estudiantes del taller universitario con el profesionalismo de los maestros da unos frutos espectaculares. Actualmente el teatro desarrolla una actividad muy intensa, organiza varios festivales para la juventud, presentaciones, recitales y reuniones con famosos actores y escritores, realiza giras artísticas por todo el mundo y cosecha premios y aplausos del público internacional. Mencionamos su participación en la X Mostra de Teatro Universitario en Santiago de Compostela en 2009, con una obra sobre la vida y la suerte de un joven soviético en la ciudad de Leningrado antes de la Segunda Guerra Mundial.

A mediados de los años 2000 el teatro de la MGU celebró primero su 250.º aniversario (1756-2006) y dos años más tarde sus 50 años en la nueva historia (1958-2008). El rector de la MGU en su solemne discurso de bienvenida dijo, jugando con las palabras, que MOST –homónimo de la palabra rusa para *punte*– vincula la pequeña casa con el mundo grande. Los objetivos que se plantea el teatro MOST hoy en día son los siguientes: heredar y seguir la tarea artística del teatro estudiantil de la MGU; respetar que la estética del teatro nazca de la visión original de las jóvenes generaciones de los valores eternos de la vida; enseñar en los espectáculos cómo se tiene que vivir y no cómo se vive –según dijo la actriz Anna Slavutina–; compaginar los valores democráticos con los aristocráticos –según se expresó el famoso presentador de televisión Maxim Galkin–; organizar una escuela de formación de actores con una práctica creativa y dinámica para enseñar gratuitamente a los estudiantes universitarios; apostar por un repertorio que abarque todo el abanico de géneros dramáticos e incluya obras de autores contemporáneos; desarrollar una serie de proyectos culturales y participar en festivales y giras.

El festival que organiza el teatro MOST se llama *Festival Internacional de los Teatros Universitarios La Máscara Estudiantil* de Moscú, igual que la mencionada anteriormente Máscara de Oro, y se celebró por primera vez en 1990. A partir del año 2006 se convirtió en un acontecimiento bienal apoyado por el Ayuntamiento de Moscú, el rectorado de la MGU y el comité internacional de la AITA (Asociación Internacional del Teatro del Arte). El objetivo prioritario del festival es unir a la gente joven creadora a fin de intercambiar ideas y formular una nueva filosofía vital a partir del lenguaje universal artístico. Otra forma

de continuar las antiguas tradiciones del teatro universitario es la organización de los llamados *Miércoles Literarios*, que acogen a famosos escritores, poetas y artistas que puedan transmitir a las nuevas generaciones una visión profunda de la historia y de la actualidad, como, por ejemplo, el dramaturgo Vladímir Voinóvich, que organizó una improvisación de su pieza de un acto.

A pesar de la falta de recursos económicos y una promoción casi nula, la sala del teatro de Slavutin siempre está llena. El director apuesta por una creatividad incondicional, un puro y verdadero arte dramático, unas emociones llenas de sentido y reflexión. El final de una obra de teatro siempre tiene que ser catártico y alentador, por muy triste que sea; en cualquier momento se debe luchar contra el fenómeno de la hiperrealidad y la simulación, hacer participar en el espectáculo a los espectadores, inspirarles sentimientos puros e inocentes. Según Slavutin, la naturaleza de la creatividad artística es tal que puede ser engendrada en un graduado de filología lo mismo que en un psicólogo. La creación es un proceso natural e inmanente en los humanos. Basándose en valores principales, como el amor, la amistad y la alegría vital, el teatro de la MGU ha sabido absorber lo mejor que puede haber en el arte teatral y en la creatividad de las jóvenes generaciones, afirma el autor más querido del MOST, Víktor Korkia.

El dramaturgo Korkia empezó a publicar en 1973 y obtuvo su primer triunfo artístico con el poema *Tiempo libre*. Aquel mismo año el teatro de Slavutin puso en escena su “paratragedia” *El hombre negro o soy el pobre Sosó Dzhugashvili* –nombre real de Stalin–, que se representó con mucho éxito en varios teatros soviéticos. Más tarde Korkia siguió sus experimentos posmodernistas con otras obras dramáticas, entre ellas las puestas en escena en el mismo teatro estudiantil como la comedia de aventuras *Armada Invencible*, *Hamlet.ru* y la “novela caballeresca en verso” *Don Quijote y Sancho Panza en la isla de Taganrog*. La última sirvió de base literaria para una payasada filosófica en el MOST con título complicado de traducir: *Don Quijote. Reiniciar la sesión*.

En el siglo XXI la moda escénica está en una búsqueda permanente de autores contemporáneos, talentosos y atrevidos, capaces de sorprender al público; el papel del dramaturgo amenaza con ser más valorado que el del director. El teatro va rejuveneciéndose y buscando nuevos textos, caras y técnicas escénicas. El teatro ruso intenta mantener el

equilibrio entre las ideas conservadoras y las revolucionarias, que está en peligro permanente. Al mismo tiempo quieren desarrollarse los teatros tradicionales, basados en la dramaturgia clásica con algunos toques de modernidad, y los teatros experimentales, aportadores de las nuevas tendencias en la vida teatral –como el Teatro DOC, con sus ideas de la veracidad biográfica y documental del teatro–. El poder del dinero también sigue presente en la vida cultural de la nueva sociedad rusa, aportando un repertorio superficial y divertido de comediones y musicales, intentando nivelar el papel educativo del teatro como parte de la cultura de masas. El crítico español Marcos Ordóñez subraya que, según los datos estadísticos, cada año en España disminuye la cantidad de personas que van al cine y aumenta la cantidad de los amantes del teatro, porque el teatro es un producto artesano único que nace cada vez de nuevo del conjunto de voces y cuerpos de los actores (Cuadrado español: 5). El teatro está abierto al futuro, esperemos que lo tenga.

## Bibliografía

- ABC. Muere el director de teatro Piotr Fomenko. *ABC*. <http://www.abc.es/20120810/cultura-teatros/abci-muere-director-teatro-piotr-201208101656.html> [Acceso 10/08/2012].
- Antón, J. 2013. “Tío Vania” encabeza un insólito desembarco ruso en Barcelona. *El País*. [http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/12/19/catalunya/1387414166\\_380932.html](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/12/19/catalunya/1387414166_380932.html) [Acceso 19/12/2013].
- Bagnó, V. Багно В. Е. 1982. *Эмилия Пардо Басан и русская литература в Испании*. Ленинград: Наука.
- Bagnó, V. 1995. *El Quijote vivido por los rusos*. Madrid: CSIC.
- Cuadrado español. Cuatro textos dramáticos del siglo XXI. Traducciones del español y catalán*. 2012. Moscú: Centro del libro Rudomino.
- De Beni, M. 2012. *Lo fantástico en escena. Formas de lo imposible en el teatro español contemporáneo*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- Ferrer Valls, T. 1993. *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*. Valencia: UNED, Universidad de Sevilla, Universitat de València.
- León, P. 2013. Stanislavski y sus bigotes. *El País*. [http://elviajero.elpais.com/elviajero/2013/11/07/actualidad/1383839185\\_727536.html](http://elviajero.elpais.com/elviajero/2013/11/07/actualidad/1383839185_727536.html) [Acceso 08/11/2013].
- Lotman, Y. M. 1988. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- Lotman, Y. M. 1999. *Cultura y explosión: lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa.

- Maestro, J. G. 2009. *Crítica de los géneros literarios en el Quijote. Idea y concepto de “Género” en la investigación literaria*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- MOST Московский Открытый Студенческий Театр. 2010. МОСТ. <http://www.sadovaya6.ru/> [Acceso 28/12/2013].
- MSU Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова. 1997. МГУ. <http://www.msu.ru/info/> [Acceso 28/12/2013].
- Obolénskaya, Y. Оболенская, Ю.Л. 2006. *Художественный перевод и межкультурная коммуникация*. Москва: Высшая школа.
- Ostrovski, A. Островский А.Н. 1953. *Полное собрание сочинений в 16 томах. Т. 16 Письма, 1881-1886*. Москва: ГИХЛ.
- Pimenov, V. & Slavutin, E. Пименов В. & Славутин. Е. 2001. *Загадка Гамлета*. Москва: М.И.П.
- Skorópánova, I. Скоропанова И.С. 2007. *Русская постмодернистская литература*. Москва: Флинта. Наука.
- Stepánov, Y. Степанов Ю.С. 2004. *Константы: словарь русской культуры*. Москва: Академический проект.
- Vega, M. J. (ed./coord.). 2004. *Poética y teatro. La teoría dramática del Renacimiento a la posmodernidad*. Barcelona: Mirabel Editorial.

