

## LA ESCENA MODERNA

MERCEDES ÁVILA  
Universidad de Murcia

José Antonio Sánchez, doctor en Filosofía por la Universidad de Murcia y profesor de Historia del Arte y del Teatro en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca (Universidad de Castilla-La Mancha), ha editado recientemente el libro titulado *La escena moderna*.<sup>1</sup> La compilación de textos efectuada en él permite un acercamiento fructífero a los escritos teóricos capitales de la vanguardia escénica –muchos de ellos de difícil localización– reunidos en un solo volumen y hoy, gracias a su labor, asequibles a todo lector interesado en el conocimiento de la escena europea en la dorada época de la experimentación.

El editor elabora una densa introducción de cuarenta y tres páginas en la que consigue trazar, en lograda síntesis, un luminoso panorama de la escena moderna, centrando su atención en desvelar el significado de las propuestas teatrales en el contexto histórico que las engendró, atendiendo principalmente a las formas dramáticas de la tradición rescatada y a la orientación ideológica que las motiva.

En primer lugar, relata brevemente el paso decisivo que supuso la evolución (con las razones que la motivaron) del director de escena naturalista desde su función de mero traductor de las ideas del dramaturgo hacia la categoría de “director creador” de una obra autónoma, posición defendida, entre otros, por Max Reinhardt y, con mayor audacia, por Gordon Craig.

Seguidamente, para entrar en un análisis detallado, divide la introducción en diversos apartados. En el primero, “contra la literatura”, advierte cómo el texto dramático va quedando cada vez más relegado en el conjunto del espectáculo teatral. Este aspecto se presenta como consecuencia de un recelo creciente hacia la palabra: el drama burgués, basado casi exclusivamente en el texto, era exponente de una visión idealista, donde los conceptos desplazaban a la polivalente realidad. Comenzó a forjarse una desconfianza sin precedentes hacia la palabra y la reacción era previsible: si ella podía mentir o ser

---

<sup>1</sup> José A. Sánchez, *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid, Akal, 1999, 487 pp.

utilizada para la mentira, el movimiento o la música no podían hacerlo. Destronada la palabra, comenzaron a tomar aliento los restantes elementos del espectáculo teatral. Se abogó, en consecuencia, por “reteatralizar el teatro”, tal como reza el epígrafe siguiente, lo que implicaba el rescate de los elementos espectaculares que desde la canonización del drama habían ido desapareciendo paulatinamente de la escena; salvados de un olvido tantos siglos perpetuado, renacen para ella, ofreciendo su amplio caudal de posibilidades, la luz, la música, el movimiento, la danza (reivindicada especialmente por Loie Fuller e Isadora Duncan), las artes plásticas, la funcionalidad de la máscara y del “grotesco”, defendido por algunos de los hombres de teatro más prestigiosos (Bernard Shaw, Valle-Inclán, Ivan Goll, Dullin y Pitoëff, Brecht, Piscator...). Por efecto de este anhelo de reteatralización, la mirada se vuelve hacia los modelos primigenios, donde palabra y movimiento se daban la mano en libertad: el teatro griego (“Suscribiendo la tesis de Nietzsche, Duncan veía en la tragedia griega el momento de máxima evolución tanto de la danza (en el coro trágico) como del teatro y lamentaba la posterior división en “dos mitades” de ese espectáculo único”(p. 9), la *commedia dell' arte* o su actualización (Copeau), o el teatro clásico). Y de la recuperación de los recursos espectaculares, el teatro pasó a ser lugar de encuentro y de colaboración de las distintas artes, realización del sueño perseguido por Richard Wagner y Baudelaire: “la obra de arte total”. En este apartado, José A. Sánchez distingue el enfoque ideológico de expresionistas y constructivistas, quienes “entendieron la realización de la unidad como imagen de la “comunidad” utópica que soñaban en términos sociales”(p. 17), frente a los dadaístas, los vanguardistas parisinos y los futuristas italianos, quienes “optaron por una superposición de diferentes medios”(p. 17) en el sentido de “*coincidencia* de los distintos lenguajes artísticos que nada tenía que ver con las ideas de fusionismo” (p. 17).

En los dos siguientes apartados “la construcción de la imagen” y “la deshumanización del teatro”, expone, siempre ejemplificando, las propuestas ligadas al principio de asociación en la construcción escénica frente al principio de causalidad del drama burgués. Se trataba de construir la escena siguiendo los modelos de la música (“construcción rítmica”), de la pintura moderna (“construcción azarosa”) o del cine, del que se sustrae, sobre todo, el principio del montaje (preferido por los directores más comprometidos, así Brecht o Piscator). Y, derivado del principio asociativo que rige la escena, aniquilador de cualquier jerarquía, se considera el papel del actor en los montajes escénicos. Si bien en la poética idealista el actor era protagonista indiscutible, en la poética de vanguardia se trata de trascender el individualismo burgués (concentración de la expresividad en el rostro de una figura humana) hacia la abstracción para “mostrar la interioridad sin recurrir a la expresión” (p. 25). Frente a lo psicológico se potenciará lo gestual y dinámico explorando las posibilidades del cuerpo para la comunicación. Los medios para lograr este objetivo van desde la reivindicación del género de marionetas (por Rivas Cherif, García Lorca y Valle, entre los españoles), la deshumanización incluso de los muñecos

mediante la abstracción (futuristas), el ocultamiento del actor mediante el traje (“managers” de Picasso en *Parade*) o la máscara, y, sobre todo, por la reforma del trabajo actoral, teniendo, a menudo, como modelo, al teatro oriental, exento de individualidad.

En “la dimensión extra-estética”, advierte Sánchez que la intención profunda de la mayoría de los directores creadores responde al deseo de transformación social, y en el menos radical de ellos, subsiste siempre un empeño por recuperar la espiritualidad en una época en la que se trata de reconstruir una nueva conciencia sobre las cenizas del racionalismo que había presidido la cultura europea durante demasiados siglos. Por ello se detiene en “la conquista del público” por parte de los directores teatrales que se proponen el logro de un teatro de masas frente al minoritario teatro de arte, para incidir en la “praxis vital” que aludía Peter Bürger. De ahí que los modelos de la tradición teatral (teatro griego original, teatro chino tradicional, misterios cristianos, teatro popular: farsa, teatros ambulantes...) junto a las formas espectaculares (cabaret o circo) y el cine cómico americano sirvan de referencia para la escena por su capacidad para entusiasmar al espectador y que ello conlleve, así mismo, “la transformación del espacio” para solventar los problemas de expresividad de la escena naturalista y propiciar la supresión de la barrera alzada entre escena y platea.

Tras su introducción, José A. Sánchez da paso a una valiosa selección de textos anotados con amplitud y rigor como “testimonio de ese proceso de construcción, en un momento marcado por el entusiasmo y la confianza en la capacidad del medio escénico para trascender el ámbito del entretenimiento o la ilustración literaria e instalarse en el territorio de la creación artística y la agitación social” (p. 43). Para la exposición del material divide la obra en seis capítulos: “Luz, espacio, movimiento”, “teatro y abstracción”, “el modelo alemán”, “teatro y revolución: la escena rusa”, “reformadores del arte dramático” y “teatro español”. Cada uno de ellos contiene textos de autores consagrados y de otros menos encumbrados por la crítica, pero de calidad indudable, acompañados de notas críticas ricas en breves apuntes biográficos, anécdotas y comentarios. El texto o manifiesto se completa con una síntesis biográfica de su autor que ayuda a una mejor ubicación y comprensión de lo escrito. El texto más antiguo recogido pertenece a Isadora Duncan, “La danza del futuro” de 1903 (pp. 73-82) y la selección alcanza un escrito de Nikolai Ojlopkov: “Interacción creativa” (pp. 350-357) y otro de Georges Pitoëff: “Puesta en escena” (pp. 379-388), ambos de 1949. Entre ellos desfilan textos de Appia, Marinetti, Artaud, Piscator, Brecht, Maiakovski, y de otros autores de gran interés, que ocupan los cinco primeros capítulos, dedicando el último (lo que constituye una acertada novedad) a los autores, directores escénicos y críticos españoles (Adrià Gual, Ramón Pérez de Ayala, Valle-Inclán, Rivas Cherif, García Lorca y Max Aub).

Queremos, por último, destacar la abundante bibliografía que cierra la obra, en la que se distingue entre la bibliografía de los creadores escénicos que han proporcionado los textos y otra secundaria, que incluye estudios generales -imprescindibles para una

aproximación a la vanguardia teatral- y otros de carácter específico, reunidos en el orden establecido para los capítulos. La bibliografía sobre el teatro español va más allá de toda referencia obligada y es por sí misma una muestra del trabajo bien logrado del editor.